ŚWIAT FOTOGRAFII

26

ŚWIAT FOTOGRAFII

PISMO POŚWIĘCONE SPRAWOM FOTOGRAFII ARTYSTYCZNEJ I UŻYTKOWEJ
ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO

WYDAWCA: ODDZIAŁ POZNAŃSKI P. T. F.

PISMO UKAZUJE SIĘ Z SUBWENCJI MINISTERSTWA KULTURY I SZTUKI

ROK V MARZEC 1952 R. NUMER 26

SPIS RZECZY

MIRON KOŁAKOWSKI

Projekt Konstytucji a P. T. F.

W państwie socjalistycznym, lub zmierzającym do realizacji socjalizmu (takim jak np. o ustroju demokracji ludowej) konstytucja nie może być programem. Musi ona odzwierciadlać rzeczywistość i stanowić bilans dotychczasowych osiągnięć państwa. Jeżeli tym warunkom nie odpowiada nie jest wówczas rzeczywistą konstytucją lecz fikcyjną[1]). Oczywiście takie sformułowanie zagadnienia ustawy zasadniczej, jaką jest konstytucja, nie oznacza wcale, iż ma ona zasklepiać się w przeszłości i przez swe dopasowanie do określonej czasowo rzeczywistości hamować rozwój. Jeżeli bowiem określa się konstytucję jako bilans osiągnięć — to musi się przez to rozumieć bilans otwarcia, w którym chodzi o ustalenie osiągnięć państwa i stworzenie przez to możliwości startu w przyszłość. Jest rzeczą jasną, że zasadnicze zmiany w bazie gospodarczej państwa pociągają następnie za sobą konieczność zmian w nadbudowie ustrojowej, którą prawniczo określa konstytucja. Życie ustawicznie rozwija się i nowe etapy rozwoju stwarzają potrzebę nowych rozwiązań prawnych.

Życie społeczne jest różnorodne i składa się z wielkiej ilości cząstek razem dopiero tworzących całość. Każda z tych cząstek ma swoje miejsce i znaczenie. Skoro więc dyskusja konstytucyjna ma być możliwie pełna i wszechstronna nie powinno w niej brakować głosu, omawiającego zagadnienia fotografii, jej miejsca i znaczenia w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

W Polsce Ludowej fotografia artystyczna zdobyła sobie pełne prawo obywatelstwa jako jedna z gałęzi sztuk plastycznych. Projekt zajmuje się problemami sztuki w dwóch zasadniczych artykułach: 62 i 64. Pierwszy z nich w ustępie pierwszym zapewnia obywatelom Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej prawo do korzystania ze zdobyczy kultury i do twórczego udziału w rozwoju kultury i do twórczego udziału w rozwoju

[1]) Lenin W. J. — Dzieła, IV wyd. ros. t. 15 str. 308. J. Stalin — „Zagadnienia Leninizmu" tł. polskie — Warszawa, 1950. Jest rzeczą jasną, że odźwierciadlając rzeczywistość konstytucja w pierwszym rzędzie musi wyrażać rzeczywisty układ sił klasowych w państwie.

kultury narodowej, w ustępie drugim zaś przynosi gwarancje realizacji tego prawa poprzez: „rozwój i udostępnienie ludowi pracującemu miast i wsi wydawnictw książkowych i prasy, radia, kin, teatrów, muzeów i wystaw domów kultury, klubów, świetlic, wszechstronne popieranie i pobudzanie twórczości kulturalnej mas ludowych i rozwoju talentów twórczych".

W art. 64 projektu mówi się w sposób deklaratywny o tym, że Polska Rzeczpospolita Ludodowa troszczy się o rozwój literatury i sztuki, wyrażających potrzeby i dążenia narodu, odpowiadających najlepszym tradycjom twórczości polskiej".

Istotnymi zatem postulatami państwa wysuniętymi w zakresie twórczości artystycznej jest z jednej strony zapewnienie obywatelowi prawa korzystania i brania udziału w twórczości artystycznej w sposób masowy, a z drugiej zapewnienie odpowiedniego oblicza ideologicznego — społecznego sztuce polskiej.

Fotografia należy do tych gałęzi twórczości artystycznej, które w sposób wyjątkowo korzystny dla narodu mogą oba te postulaty spełnić. Z jednej przecież strony sam charakter techniczny fotografii daje jej możliwości masowego rozwoju. Dalej dzięki łatwej do zrozumienia treści artystycznej przed fotografią stoi olbrzymie zadanie wychowania mas konsumentów sztuki, wyrabiania ich smaku artystycznego i wytwarzania w nich potrzeby korzystania ze zdobyczy kultury plastycznej. W dziedzinie oblicza ideologiczno-społecznego fotografia ze względu na swój charakter ma wielkie możliwości rozwoju realizmu socjalistycznego. Chwytając bowiem życie bezpośrednio i „na gorąco" w ramy obrazu fotograficznego, daje sposobność tworzenia fotogramów najbardziej odpowiadających socjalistycznej rzeczywistości. Z drugiej zaś strony operując barwami biało-czarnymi nie stwarza pokus szczególnie niebezpiecznych np. dla malarza zagubienia treści obrazu na rzecz formalistycznej gry kolorów. Fotografia jeśli chce być sobą musi odtwarzać życie a nie snuć fantazji na jego temat. Indywidualizm i talent twórczy natomiast mogą się przejawiać w umiejętności obserwacji życia, komponowania obrazu fotograficznego oraz wyboru wycinka rzeczywistości, podkreślającego istotę i typowość zjawisk.

Już w 1885 r. Bolesław Prus powiedział, że sztuka... „nie odrywa nas od rzeczywistego świata, ale raczej w nim samym uczy nas wyszukiwać stron pięknych... Ona nie podstawia urojeń i złudzeń zamiast prawdy, ale z rzeczywistości wydobywa treść piękną i uczy ją odnajdywać w życiu codziennym..." Te słowa wyglądają jakby były pisane z myślą o fotografii. Zadaniem twórczości fotograficznej — w dzisiejszych czasach przemian rewolucyjnych przeżywanych przez nasz naród — jest właśnie wydobycie i ukazanie tych przemian oraz ich piękna. Niewątpliwie takie zadania stawiają art. 62 i 64 projektu konstytucji sztuce w ogóle, a twórczości fotograficznej w szczególności.

Konfrontacja tych zadań z dzisiejszą rzeczywistością w ruchu fotograficznym w Polsce wykazuje, że Polskie Towarzystwo Fotograficzne, oparte na szerokiej bazie demokratycznej, w całej swej działalności konsekwentnie od szeregu lat zadania te realizuje. O ile chodzi o masowość — to chyba dostateczną wymowę ma fakt, że obecnie po 5 latach działalności P. T. F. ma ono już 18 żywotnych oddziałów, skupiających około 3000 członków. Oddziały P. T. F. faktycznie kierują w terenie całym ruchem fotograficznym, a po przez swe koła sięgają do fabryk i innych zakładów pracy, kształcąc w masach pracujących zarówno odbiorców jak i twórców w sztuce fotograficznej. Liczne kursy na poziomie dla początkujących, dla zaawansowanych i wreszcie na najwyższym poziomie, odbywające się w całej Polsce i cieszące się dużym powodzeniem oraz frekwencją sprawiają, że poziom fotografii w Polsce wybitnie się podnosi i że w tej dziedzinie zajmujemy pozycję jedną z czołowych w świecie. Tworzone przez P. T. F. sekcje młodzieżowe i utrzymywane żywe kontakty ze świetlicami przyczyniają się do powiększania kadr fotograficznych i wykrywania wśród nich talentów, które otacza się troskliwą opieką. A trzeba podkreślić, że P. T. F. opiera się na szerokiej podstawie demokratycznej, nie uznając elitaryzmu.

Jako charakterystyczny obrazek, świadczący o roli wychowawczej działalności Polskiego Towarzystwa Fotograficznego przytoczyć trzeba szybki rozwój frekwencji na wystawach. W rezultacie przez częste wystawy, urządzane w całej Polsce przez poszczególne oddziały P. T. F., o stale wzrastającym poziomie artystycznym — przełamana została początkowa nieufność społeczeństwa do twórczości fotograficznej, którą obecnie masy zaczynają już doskonale rozumieć i cenić. Kiedy w 1946 roku przeciętna wystawa oddziałowa mogła liczyć na około 100 osób zwiedzających — to obecnie przeciętnie taką wystawę zwiedza około 2.000 — 3.000 osób, a są i wystawy odwiedzane przez 7.000 — 10.000 widzów. Zwiedzający przestali już być biernymi widzami, ale zwiedzając, dyskutują; zdarzają się poważne polemiki co do wartości poszczególnych obrazów, publiczność chętnie bierze udział w ankietach urządzanych w czasie wystaw — wykazuje ona żywe zainteresowanie. Stara się zrozumieć

na czym polegają zalety lub wady obrazów, ocenia kompozycję, ujęcia, sposób patrzenia fotografującego. Wychowanie artystyczne święci pełne triumfy.

W zakresie tematyki i poziomu ideologiczno-społecznego rzuca się w oczy olbrzymi postęp. O ile w pierwszych latach po wyzwoleniu dominował jako temat bezosobowy i kosmopolityczny krajobraz, o tyle obecnie człowiek, życie społeczne, praca, walka o pokój, realizacja planu 6-letniego — stały się przedmiotem zainteresowań twórców w dziedzinie fotografii. Pierwsze Polskie Towarzystwo Fotograficzne już wkrótce po wyzwoleniu zorganizowało konkurs i wystawę pod tytułem „Praca Robotnika i Rolnika", a w roku bieżącym Oddział Poznański P. T. F. wystąpił z piękną i wartościową wystawą pod tytułem „Realizm Socjalistyczny w Fotografii". Ruch fotograficzny nadąża za rytmem czasów dzisiejszych i jest zdecydowanym szermierzem w walce o socjalistyczną przyszłość.

To, co konstytucja mówi o zadaniach sztuki i masowości jej, w dziedzinie fotografii jest już realizowane, a przepisy projektu są w pełni odbiciem istniejącej rzeczywistości oraz ustalają bilans otwarcia dla dalszego startu w kierunku socjalizmu.

Zarówno ramy organizacyjne Polskiego Towarzystwa Fotograficznego jak i jego dotychczasowy dorobek pozwalają przypuszczać, że ruch fotograficzny w Polsce może i powinien dołożyć swoją cegiełkę do budowy nowej przyszłości naszej Ojczyzny. Dlatego projekt konstytucji P. T. F. wita z zadowoleniem i uważa go za zobowiązanie do dalszej wytężonej pracy organizacyjnej i twórczej.

JURIJ JEKIELCZIK

Fotografia jako sztuka plastyczna[1]

Sztuki plastyczne odtwarzają w formie widzialnej zjawiska rzeczywistości, przetworzone w świadomości artysty. Rzeźba odtwarza przedmiot w postaci bryły, w przestrzeni trójwymiarowej. Malarstwo, fotografia i grafika realizują to samo w przestrzeni dwuwymiarowej (tj. na płaszczyźnie).

Tak więc, pomysł, idea artysty, realizuje się w konkretnej formie wzrokowej, którą artysta wyraża w przestrzeni trójwymiarowej (rzeźba) lub na płaszczyźnie (obraz, fotogram sztych itp.).

Artysta malarz może oddać dowolne zjawisko lub wydarzenie farbami na płótnie, malując je z pamięci. Jeden raz widziane i zapamiętane zjawisko lub pejzaż już będą dla niego materiałem w pracy twórczej. Prócz tego, przestudiowawszy naturę, może odtworzyć ją w najbardziej dogodnym i przemyślanym oświetleniu i barwie, wykorzystując w tym celu przygotowane bruliony i szkice.

Artysta malarz posiada możność syntezy. Tworząc obraz na płótnie, może połączyć w tym obrazie wyniki wrażeń doznawanych w czasie różnym. W jednej postaci mogą współistnieć w nowej jedności cechy licznych widzianych przez niego żywych ludzi; podporządkowując wszystkie elementy swego dzieła i swoje mistrzostwo zasadniczej idei dzieła, osiąga on konieczne artystyczne uogólnienie.

Wielki rosyjski malarz-marynista I. Ajwazowskij, tworząc jedno ze swoich najlepszych i najpopularniejszych płócien „Dziewiąta fala", nie mógł, oczywiście, przez cały czas tworzenia obrazu, mieć przed oczami morza takim, jakim je przedstawił. Liczne szkice i warianty obrazu pokazują, jak stopniowo układał się ów obraz morza, jaki pamiętamy z obrazu „Dziewiąta fala".

Na szkicach widzimy to zachód na wzburzonym morzu, to fale, to szczątki rozbitego okrętu i ludzi zalewanych wodą. Malarz, jak o tym świadczą szkice, starannie studiował naturę, a potem już syntetyzował swoje obserwacje w jednym skończonym obrazie.

W odróżnieniu od malarza lub grafika artysta-fotograf jest w prostej i bezpośredniej zależności od obiektu natury, który odtwarza. Wszystko to, co odtwarza artysta-fotograf, powinno znajdować się w polu widzenia obiektywu w zgodnym z zamierzeniem fotografa stanie, ugrupowaniu i oświetleniu.

Lecz pomimo tego, że sposoby i technika pracy nad stworzeniem obrazu malarskiego i fotograficznego są zupełnie różne, to prawa i metody budowy obrazu artystycznego w tych dwóch sztukach plastycznych będą pod wielu względami bardzo podobne. Znajomość malarstwa i jego praw może być bardzo pożyteczną w pracy fotografa-artysty. Środki odtwórcze, z których korzysta artysta-malarz, nie mogą być, naturalnie, mechanicznie przeniesione do fotografii, gdyż technika jej i metody odtwórcze są zbyt odmienne; jed-

[1]) Jest to tłumaczenie II rozdziału z książki radzieckiego autora, laureata Premii Stalinowskiej, J. Jekielczika p. t. „Mistrzostwo plastyczne w fotografii". Wyd. Goskinoizdat, Moskwa 1951

nakże sposoby artystycznego wypowiadania się, prawa harmonii wzrokowej mają i zawsze będą miały dużo wspólnego.

Osobliwość fotografii jako sztuki, jako sposobu przedstawienia rzeczywistości określa zdolność jej najbardziej prawdziwego, a często i dokumentarnego przedstawienia ludzi i przedmiotów, zdarzeń i zjawisk współczesnej rzeczywistości. Posiadając zdolność utrwalania zdarzeń w chwili ich dokonywania się, fotografia jako sztuka odtwórcza nabiera na skutek tego specjalnych zalet, które nie są właściwe żadnej ze sztuk plastycznych.

Na umiejętności spostrzegania ideowo-politycznego znaczenia tego lub innego zjawiska albo wydarzenia rzeczywistości, znalezienia mu odpowiedniej artystycznej formy (oświetlenie, układ przed obiektywem, charakterystyczny nastrój), która by doprowadziła jego istotę do świadomości widza, polega sztuka artysty-fotografa.

Fotograf-mistrz posiada środki i możliwości zorganizowania elementów swego obrazu dla jak najpełniejszego wyjawienia zasadniczej idei dzieła, zupełnie podobnie, jak mają tą samą możliwość mistrzowie innych kierunków sztuk plastycznych. Lecz możliwości i środki artystycznego języka fotografii różnią się od środków innych sztuk plastycznych; i źle, jeśli poszczególni mistrzowie fotografii widzą zasadniczy cel swej działalności nie w poszukiwaniach prawidłowej, właściwej dla danej treści fotograficznej formy artystycznej, a w ślepym mechanicznym i bezmyślnym kopiowaniu technicznych sposobów malarstwa, dbając głównie o zewnętrzną stronę i zewnętrzne podobieństwo faktury plastycznej. Pamiętamy jeszcze galerie fotogramów imitujących „rysunek ołówkowy", „rysunek węglem", „malarstwo olejne". Jedynym dążeniem fotografów, którzy pracowali nad tymi zdjęciami, było mniej lub więcej dokładne imitowanie faktur malarskich, to znaczy, struktury powierzchni obrazu. W tym celu opracowali oni swoje zdjęcia w sposób jak najbardziej skomplikowany, stosując farby olejne i drukarskie, używając pendzli, naśladując rozmazy i „bliki", charakterystyczne dla malarstwa. Na tym polegały metody tak zwanych technik szlachetnych „bromoleju" i „gumy". Wyniki jednak nie usprawiedliwiały zmarnowanej energii i materiałów. „Opracowany" w ten sposób fotogram przestawał być podobnym do fotografii i nie zmieniał się w dzieło malarskie.

Nie usprawiedliwiła sobie również dążność do naśladowania manier określonych mistrzów malarstwa. Zdjęcia „à la Rembrandt" albo niewolnicze przeniesienie kompozycji i oświetlenia jakiegoś upatrzonego dzieła malarskiego na fotografię pozostawiały wrażenie maniery i formalistycznego wyszukania.

Nie uświadamiając sobie możliwości fotografii, nie rozumiejąc szerokich i swoistych właściwości pełnego wyrazu języka nowej sztuki, fotografowie unikali wszystkiego, co mówiło o fotograficzności, wierząc, że tylko naśladowanie malarstwa zbliża ich do sztuki i czyni ich dzieła artystycznymi.

Jednak prace fotograficzne, w których wszystkie środki artystyczne podporządkowano dążeniu „być podobnym do malarstwa, nie przemawiają ani do rozumu, ani do serca widza i świadczą jedynie o całkowitej bezkrytyczności mistrzów, nie umiejących ujrzeć oczyma artysty otaczającej ich rzeczywistości i nie rozumiejących właściwego języka swojej sztuki.

Na widzu prace te sprawiają wrażenie dzieł sztuki niesamodzielnych, lecz przypominających o tym, że w malarstwie spotyka się coś niecoś podobne.

Obawiając się tak zwanej fotograficzności, tłumaczyli się tym, że w pojęcie „fotograficzności" wkładali mechaniczne, protokolarne oddanie faktu lub zjawiska bez łączności ze środowiskiem otaczającym itp.

Tymczasem fotografia dawno przestała być mechanicznym obrazem i w ręku myślących artystów przeistoczyła się w sztukę, posiadającą dużą siłę oddziaływania i twórczo odtwarzającą realną rzeczywistość.

Wielki uczony rosyjski Timirazjew, będąc zapalonym fotografem, pisał o tym następująco:

„Jak w obrazie za artystą-technikiem widać artystę w ścisłym tego słowa znaczeniu, artystę-twórcę, tak z poza bezosobowej techniki fotografa winien występować człowiek; widzieć winno się w niej nie tylko przyrodę, lecz i zachwycającego się nią człowieka; fotografia, uwalniając go od wszystkiego, co malarzowi udaje się uzyskać szkołą, latami upartej pracy, nie zwalnia go od tego — przede wszystkim ludzkiego — elementu sztuki.

Naturalnie jeżeli fotograf będzie pstrykać na prawo i na lewo swoim Kodakiem, fotografując mimochodem „ciekawe miejsca", w rezultacie wytworzy się tylko męcząco pstry inwentarz żywych i martwych przedmiotów, przydatnych do tego, aby dowiedzieć się, gdzie co stoi — tu domki z ganeczkami i sztachetkami, a od prawej do lewej pod sznureczek telegraficzne słupy. Czyż tak podchodzi do swego zadania prawdziwy artysta?"

I dalej, mówiąc o fotografii jako sztuce:

„Co by nie twierdzili esteci, pragnący wszędzie zobaczyć pierwiastek tajemniczości, to jednak oddanie przyrody pendzlem ma to samo zadanie, żeby „odtworzone było równoważne odtworzonemu, to jest prawdziwe".

„Subtelnego znawcę sztuk, ceniącego w jakimś odłamku starożytnego posągu i w rzadkiej kartce„ avant le lettre" ten ich nieuchwytny odcień piękna, niedostępny rozumieniu tłumu, razi w fotografii właśnie jej dostępność, jej demokratyczność. Tak, fotografia demokratyzuje sztukę

i, przede wszystkim, tą dziedzinę, która ze swej istoty jest najbardziej demokratyczną — piękno przyrody".

Znakomity malarz rosyjski I. I. Lewitan pisał do Timirazjewa z powodu jego wypowiedzi o fotografii 1 lutego 1900 r.: „Przesyłam Panu również moją głęboką wdzięczność za Pana broszurę, którą przeczytałem z wielkim zainteresowaniem. Są w niej twierdzenia zadziwiająco głębokie. Myśl Pańska, że fotografia zwiększa sumę rozkoszy estetycznych jest prawidłową, i przyszłość fotografii w tym znaczeniu ogromna".

Czerpiąc tematy i obrazy z otaczającej rzeczywistości, fotografik powinien znajdywać plastyczne rozwiązanie tematu, korzystając z możliwości fotografii i nie uciekając się do mechanicznego zapożyczania środków wypowiadania się i sposobów technicznych, właściwych innym sztukom plastycznym.

Dzieło sztuki będzie tym bardziej pełnowartościowe, im wyraziściej wykorzystane zostały możliwości tej sztuki, przy pomocy której oddano ideę dzieła.

Fotografia jest sztuką stosunkowo nową, a każda nowa sztuka pomaga po nowemu odtwarzać otaczający świat. Pomaga dostrzec w nim to, czego dawniej nie spostrzegano, i poznać to, czego dawniej nie znano. Siła fotografii zawiera się w jej dokumentarności i prawdziwości oddawanych przez nią zjawisk. I właśnie w tych granicach leżą podstawowe źródła twórczości fotograficznej.

Fotografia dokumentarna — to nie zimna i obojętna rejestracja faktów. Artysta-fotograf może podawać fakty kompozycyjnie wykończone, podkreślone ostrym widzeniem mistrza z akcentem na cechę najistotniejszą.

Umiejętność znajdywania kompozycyjnego organizującego pierwiastka w samym przedmiocie zdjęcia, umiejętność uwzględniania tego pierwiastka w procesie fotografowania, umiejętność wyrażenia zasadniczego tematu skojarzenia najbardziej wyrazistych harmonijnych elementów wzrokowych — określa mistrzowstwo artysty fotografika.

W ten sposób, w fotografii, podobnie jak w każdej innej sztuce plastycznej, decydującym momentem twórczości jest znajdywanie prawidłowej kompozycji.

Artystyczne rozwiązanie jakiegoś zjawiska albo wydarzenia rzeczywistości, to jest jego kompozycja artystyczna, polega na sztuce ubrania zasadniczej idei — treści — w taką konkretną formę wzrokową, która najbardziej jasno i wyraziście odsłania treść i zamierzenie artysty.

Kompozycja w sztukach plastycznych — to celowa organizacja wszystkich elementów wzrokowej formy dla wyrażenia zasadniczej idei dzieła. Im wyższa ideowo-polityczna treść dzieła i im jaśniejsza, bardziej właściwa dla niej forma plastyczna, tym cenniejsze jest dzieło sztuki.

Studiowanie sposobów artystycznego wypowiadania się w sztukach plastycznych, to jest studiowanie kompozycji plastycznej, jest nierozłącznie związane z analizą artystycznej formy, pod którą rozumiemy nie określenie form geometrycznych, w jakie można ubrać dowolny układ plastyczny, a określenie tego, w jakiej mierze elementy formy artystycznej sprzyjają pokazaniu tematu i w jakiej mierze one go wzrokowo wzbogacają.

Zanim się przejdzie do rozważań o formie artystycznej, o metodach plastycznych i technice budowy obrazu fotograficznego, koniecznym jest skonkretyzować przedmiot naszej sztuki.

Zasadniczą dziedziną współczesnej fotografii radzieckiej jest reportaż fotograficzny, którego zdjęcia nasze gazety i pisma codzienne rozpowszechniają w milionowych nakładach.

Radziecki reportaż fotograficzny — to odtworzenie wielkich budowli komunizmu, najlepszych ludzi Kraju Rad, wszystkiego nowego w ludzkich stosunkach, w bycie i pracy, co przyniósł nam socjalizm.

Osiągnięcia swoje fotografia radziecka zawdzięcza stałemu mądremu kierownictwu partii i rządu, ich uwadze i staraniom o rozwój fotografii radzieckiej.

Postanowienia KC Partii w sprawie sztuki stosują się bezpośrednio do sztuki fotograficznej, wzbogacają ją, wytyczają drogi, po których należy kroczyć dla dalszego rozwoju kierunku realizmu socjalistycznego. Wyjątkową uwagę i pomoc radzieckiej fotografii okazuje centralny organ naszej partii — gazeta „Prawda", w której wydrukowano szereg artykułów o radzieckiej fotografii artystycznej i jej roli propagandowej, o jej osiągnięciach i brakach.

Aparat fotograficzny w rękach płomiennie kochającego swoją Ojczyznę, myślącego mistrza-fotografa stał się środkiem rozpowszechnienia kultury i środkiem propagandy osiągnięć budownictwa socjalistycznego.

Głęboka ideowo-polityczna treść radzieckiego reportażu fotograficznego, obleczonego w wysokoartystyczną formę, uczyniła fotoreportaż podstawą radzieckiej sztuki fotograficznej i powołała do życia nowe środki plastyczne, właściwe fotografii i odróżniające ją od innych sztuk plastycznych.

tłumaczył Z. Obrąpalski

JAN SUNDERLAND

Źródło rytmu w sztukach plastycznych

1.

W interesującym artykule kol. Witolda Dederki p. t. „Prawa kompozycji mają swe źródła w naturze" (Świat Fotografii Nr 24) znajdujemy tezę, że „świat jest rytmiczny i dlatego sztuka jest rytmiczna, dlatego sztuka zachowuje prawa stosunków stałych. Rytm w sztuce wynika z materii". Dalej: „Sztuka, starając się stworzyć swą postać zewnętrzną jak najbardziej urozmaiconą, sięgnęła do królestwa stałych stosunków, wyrażanych większą liczbą. Oczywiście ta zdobycz kompozycji nie przyszła również znikąd. Miała ona swój wzór w naturze".

Wyrażone w tej formie, tezy te mogą wywołać przekonanie, że jedynym źródłem rytmu w sztukach plastycznych jest świadome naśladownictwo form, istniejących w przyrodzie.

Wydaje mi się, że sprawa nie jest tak prosta. Pragnę zwrócić uwagę na inne źródło.

2.

W ciągu niezliczonych wieków, jakie upłynęły od pojawienia się psychiki na ziemi u najdalszych przodków gatunku ludzkiego do pierwszych jej wibracyj artystycznych (a także potem), była ona przede wszystkim (a w długich okresach wyłącznie) orężem w twardej, nieubłaganej walce o byt. Najpierwszą i najpierwotniejszą funkcją psychiki jest uświadamianie sobie świata. Poznanie świata jest z kolei przesłanką procesów dwóch rodzajów: materialnego przystosowania świata zewnętrznego do swoich potrzeb (poniekąd zresztą i duchowego — przez działanie na psychikę innych ludzi oraz oswajanie zwierząt), tudzież głównie wewnętrznego, psychicznego przystosowania siebie do świata zewnętrznego. Im głębsze poznanie świata i życia, im sprawniejsze (dokładniejsze i szybsze) różnicowanie jego elementów żywych i martwych, tym udatniejsze zdobywanie środków do życia, tym skuteczniejsze unikanie niebezpieczeństw głodu, chłodu i skwaru, chorob, istot wrogich, tym lepsze przystosowanie do życia jednostek i gatunku, tym więcej szans dłuższego trwania osobnika i tym pewniejsze przekazanie siebie dalszym pokoleniom.

A że świat nieskończenie skomplikowany i na dobitkę wciąż zmienny, że nie dał by się ogarnąć umysłowi najgenialniejszemu i nawet w ciągu wielu lat obserwacji, doświadczenia i wysnuwania zeń wniosków (a życie ciągle wymaga od każdej jednostki działania szybkiego, bez namysłu), więc umysł poznaje go — i inaczej nie mógłby go poznawać skutecznie — stosując trzy metody upraszczania obrazu świata, można by rzec — trzy chwyty upraszczające.

Jednym jest upraszczanie w znaczeniu ściślejszym, mianowicie zastępowanie w wyobrażeniu rzeczy form złożonych przez formy prostsze, np. linii nieregularnie krzywej przez prostą lub kolistą. Zwłaszcza sztuka dziecka, sztuka ludów najpierwotniejszych oraz często sztuka formalistyczna stąd się wywodzi.

Drugim chwytem upraszczającym jest ciągły wybór pewnych pierwiastków wzoru obrazu (tj. tematu) w naturze, a pomijanie innych, znacznie liczniejszych pierwiastków (już z góry można założyć, że większą zdolność do życia będą miały te jednostki i gatunki postrzegające których uwaga się kieruje na cechy bardziej charakterystyczne, cechy specyficzne dostrzeganych istot i zjawisk.

Wreszcie trzecim chwytem upraszczającym jest ułatwianie sobie pojmowania obrazu świata (wchodzącej w grę jego części) przez zastosowanie myślowe do całokształtu badanego obrazu jakiejś zasady upraszczającej, rozłożenie tego obrazu (ściślej — ułożenie jego wyobrażenia) na jakiejś prostej kanwie myślowej — ułożenie jego planu: wyszukanie ładu, rytmu mniej lub więcej prawidłowej powtarzalności pierwiastków.

Ten proces podświadomego upraszczania jest stały, powtarzał się i powtarza w milionach jednostek w ciągu milionów lat — we wszystkich bez wyjątku istotach posiadających psychikę, czyli we wszystkich istotach żywych, i w olbrzymiej liczbie codziennych czynności każdej. Proces ten musiał wycisnąć na psychice istot żyjących, w szczególności wycisnął na psychice ludzkiej piętno tak głębokie i powszechne, że nie może się ona bezeń obejść. Uproszczenie obrazu świata i procesów życia jest postulatem świadomym, lub podświadomym, każdego ducha ludzkiego, w szczególności zarówno twórców sztuki, jak i jej odbiorców. Myśl ludzka, wykształcona na działalności utylitarnej — na walce o byt i na walce o lepszy byt — nie pozbywa się dążeń tam wyrobionych, przenosi je do dziedzin działalności mniej lub więcej bezinteresownej — do nauki i sztuki. Między innymi wprowadza to uproszczenie, które ułatwia zrozumienie i zapamiętanie treści dzieła — obecność rytmu. Rytm jest istotnym czynnikiem poznania, przeobrażającym postrzeganie w zrozumienie, a naturalistyczne naśladownictwo — w sztukę.

EUGENIUSZ SZMIDTGAL

„Z problemów techniki małoobrazkowej"

Dziś, w okresie niewątpliwej na naszym terenie hegemonii kamery małoobrazkowej i automatycznego wywoływania na czas całych taśm negatywowych, zupełnie prawie poszła w zapomnienie dawna metoda wywoływania oddzielnych negatywów pod kontrolą wzroku. Obecnie całą błonę zwojową, zawierającą niekiedy kilkadziesiąt negatywów małego formatu, z łatwością wywołuje średnio zaawansowany amator w ciągu kilkunastu minut, a przyuczony pracownik zakładu wywołuje jednocześnie nawet większą ilość takich błon. Jeszcze przed dwudziestu kilku laty taka metoda pracy nie istniała i fotograf amator czy zawodowiec mozolnie wywoływał w wanienkach oddzielnie każdą płytę, wytężając wzrok przy nikłym świetle lampy ciemniowej.

Celem indywidualnej obróbki poszczególnych płyt pod kontrolą wzroku, było w pierwszym rzędzie uzyskanie poprawnych negatywów o normalnym kryciu i o kontrastowości co na mniej harmonijnej, a w każdym razie niezbyt miękkiej. Zadanie to nie było łatwe. Do oceny intensywności oświetlenia fotograf nie dysponował dostatecznie godnymi zaufania przyrządami pomiarowymi, i zdany był nieomal wyłącznie na własne doświadczenie i intuicję. W związku z tym duży odsetek negatywów miał niewłaściwą ekspozycję, a co za tym idzie, niewłaściwe krycie, a częstokroć też niewłaściwą kontrastowość. Pomimo to jednak z posiadanego materiału należało wypracować poprawny negatyw, bo to było nieodzownym warunkiem uzyskania poprawnego pozytywu. Papier pozytywowy bowiem istniał tylko w jednej, średniej gradacji i miał niewysoką czułość.

Wywoływanie negatywów pod kontrolą wzroku było wielką sztuką i przedmiotem obszernej literatury fachowej, a w szczegółach też przedmiotem sekretów roboczych poszczególnych fotografów. W zarysie zasada była następująca: fotograf miał trzy wanienki z trzema wywoływaczami. W jednej był normalny metol-hydrochinon, w drugiej wywoływacz mocno rozcieńczony ze zmniejszoną zawartością alkaliów i ze zwiększoną zawartością bromku potasowego, a w trzeciej mocny i silnie alkaliczny wywoływacz z minimalną jedynie ilością bromku potasowego. Wywoływacz pierwszy służył do wywoływania negatywów poprawnie naświetlonych, i w nim też rozpoczynano wywoływanie każdej płyty. Obserwowano pierwsze objawy szarzenia płytki i moment ich ukazania się. O ile szarzenie następowało anormalnie wcześnie, co świadczyło o prześwietleniu, niezwłocznie płukano płytę w słabo kwaśnej kąpieli przerywającej i przenoszono do wywoływacza drugiego, to znaczy rozcieńczonego. W tym rozcieńczonym wywoływaczu wywoływano negatyw aż do uzyskania krycia niewiele tylko mocniejszego od średniego, a fakt użycia wywoływacza dającego tylko stopniowy i powolny wzrost krycia, pozwalał mimo prześwietlenia zachować gradację zbliżoną do harmonijnej.

O ile przy wywoływaniu płyty w wywoływaczu pierwszym, obraz we właściwym czasie nie ukazywał się, przenoszono płytę do wywoływacza trzeciego, najmocniej kryjącego i tu już męczono aż do uzyskania krycia niewiele tylko ustępującego normalnemu.

Jako wywoływacz ogólnie stosowano metol hydrochinon z dość dużą zawartością hydrochinonu, i to z dwu względów. Po pierwsze hydrochinon pracuje najbardziej kontrastowo spośród wszystkich znanych substancji wywołujących i fotograf mając możność w szerokich granicach regulować ogólne krycie, nie bez racji wolał uzyskać negatyw bardziej kontrastowy niż mdły. Po wtóre przy wywoływaniu hydrochinonem obraz już w krótkim czasie uzyskuje właściwą kontrastowość, i poczynając od tego momentu jedynie ogólne krycie się zwiększa. W tych warunkach przerywając wywoływanie cokolwiek za wcześnie lub za późno w stosunku do przeciętnej, praktycznie nie zmieniano kontrastowości negatywu.

Opisane postępowanie było żmudne w wykonaniu i mało wydajne, ale pozwalało na uzyskanie doskonałych wyników. Oglądając dziś całą wstęgę negatywów nawet zaawansowanego fotografa, rzadko zdarza się spotkać negatyw tak doskonale wypracowany pod względem ogólnego krycia i gradacji, jak płyty mistrzów kamery z epoki wywoływania indywidualnego. Zresztą wysiłku na staranne wywołanie w owym czasie nie żałowano; kto miał cierpliwość na poprawne wykonanie zdjęcia przy pomocy staroświeckiej matówkowej kamery, ten nie żałował też trudu na wywoływanie, decydujące o wyniku.

Negatywowa błona zwijana przez długie lata nie potrafiła stać się materiałem przodujących fotografów. Pierwsze aparaty przystosowane do błon zwijanych były bardzo niedokładne i optycznie słabo wyposażone, to też początkowo nie mogły konkurować z aparatami na płyty. Dopiero skonstruowany przez Barnacka pierwszy aparat na błonę zwijaną precyzyjny, a zarazem wyposażony w wysokowartościową jasną optykę — prototyp późniejszej Leiki, dokonał przełomu i przesunął przewagę na korzyść błony zwijanej. Około roku 1930 pokazały się na rynku: udoskonalona Leica, dalej Rolleiflex, Contax i szereg innych aparatów na błony wysokiej klasy. Wprowadzenie tych aparatów stanowiło ogromny postęp w zakresie szybkości i łatwości fotografowania, a także przynętę dla snobów i ludzi lubu-

jących się w skomplikowanych mechanizmach. W ostatecznym efekcie kamera płytowa w większości dziedzin zastosowania musiała ustąpić pierwszeństwa kamerze przystosowanej do błon zwijanych i utrzymała się praktycznie tylko w pracowniach portretowych.

Przyjęcie się na rynku dużej ilości drogich lecz mimo to pokupnych aparatów na błonę zwijaną spowodowało znaczny wzrost zainteresowania przemysłu dla klienta, który teraz stanowił źródło tak pokaźnych i wciąż wzrastających dochodów. By nie stracić tego klienta, w ciągu krótkiego czasu drogą udoskonaleń technicznych usunięto najważniejsze trudności, stojące na przeszkodzie powszechnemu stosowaniu wysokosprawnych nowoczesnych kamer, a tam, gdzie się trudności usunąć nie dało, posłużono się w stosunku do klienta reklamą i perswazją.

Pierwsza trudność do zwalczenia wynikała z niepodzielności wstęgi negatywowej. Błona zwojowa praktycznie nie daje się pociąć na poszczególne negatywy, co jest zasadniczym warunkiem indywidualnego wywoływania oddzielnych zdjęć. Wobec tego przemysł wyprodukował urządzenia do jednoczesnego wywoływania całych wstęg; najpierw prymitywną wanienkę, z rolką do przeciągania wstęgi. potem cylinder szklany owijany wstęgą błony przystosowany do obracania w kąpieli wywołującej, a w końcu wysoki zbiornik kamionkowy do zawieszenia całych błon w wywoływaczu i różnego typu puszki do wywoływania — Correxy. Urządzenia te służyły do wywoływania negatywów na czas.

Wywoływanie na czas dawało ogromną ekonomię pracy, ale wyniki nie zawsze wypadały zadawalające. Amatorzy fotografowie, liczni jak nigdy dotychczas i częstokroć bez dostatecznego przygotowania fachowego, wykonywali szczególnie duży odsetek zdjęć wadliwie naświetlonych. Wobec niemożności indywidualnego potraktowania tych zdjęć, trzeba było wprowadzić do użytku wywoływacze szczególnie miękko pracujące, spłaszczające gradację, a w związku z tym mieszczące w możliwościach rejestracyjnych emulsji jak największy zasięg jasności. Nazwano je wywoływaczami wyrównawczymi i poczęto przekonywać klienta, że wywoływacz taki wyrówna wszystkie błędy ekspozycji przezeń popełnione.

Rzecz oczywista, że wyrównanie błędów ekspozycji nie może być wykonane w sposób automatyczny. O uzyskaniu bowiem tego efektu można by mówić dopiero w tym wypadku, gdyby jednocześnie ze zmniejszeniem krycia miejsc najmocniej i nadmiernie naświetlonych. udało się zmniejszyć także krycie miejsc pozostałych w tymże negatywie, nie naruszając krycia pozostałych, poprawnie eksponowanych negatywów wstęgi. W sposób automatyczny można co najwyżej spłaszczyć całą gradację, albo co gorsza, tylko miejsca najmocniej kryte wstęgi negatywowej. Toteż wyniki takiego „wyrównawczego" wywoływania nie zawsze zadawalały fotografującego, a niekiedy nawet bardzo komplikowały proces pozytywowy.

Drugi problem, jaki stworzył aparat na błony, to problem ziarna. Prototyp nowoczesnej kamery, Barnackowska Leica, już była przystosowana do znormalizowanej wstęgi perforowanej szerokości 35 mm i najbardziej cenione kamery, na błony na ogół zachowały ten format, a w każdym razie nie przekroczyły formatu 6 $\times$ 6 cm. Było rzeczą jasną, że formatem pozytywu 24 $\times$ 36 mm nikt się nie zadowoli, toteż kamera małoobrazkowa jako obowiązującą technikę kopiowania wprowadziła powiększenie. Było to zresztą na rękę przemysłowi, bo dawało sposobność sprzedania klientowi jeszcze jednego przyrządu, w danym przypadku rzutnika, a ponadto ogromnie zwiększało globalne zużycie papierów pozytywowych.

Otóż przy znacznym powiększaniu normalnie wywołanego negatywu, pozytyw uzyskiwał swoistą ziarnistość. Ziarnistość ta szczególnie daje się we znaki wówczas, jeżeli w logicznie najważniejszych elementach obrazu występują półtony pozbawione ostro ograniczonych detali, jak to ma miejsce np. w portrecie. Widoczność ziarna zwiększa się w przypadku powiększenia nie całego negatywu a jego wycinków, a także przy kopiowaniu na papiery połyskujące i kontrastowe.

Dla zmniejszenia tego ziarna obok specjalnych, bardziej drobnoziarnistych emulsji negatywowych zastosowano też wywoływacze i sposoby wywoływania, dające drobniejsze ziarno. Tak się składa, że najdrobniejsze ziarno uzyskuje się przy powolnym i mało kontrastowym wywoływaniu negatywów, i to również w niemniejszym stopniu niż rozmaitość ekspozycyj, przyczyniło się do rozpowszechnienia wyrównawczej techniki wywoływania. Poza tym, by fotograf od razu mógł na negatywie mieć tylko to, co mu jest potrzebne i nie był zmuszony powiększać wycinków mniejszych niż 24 $\times$ 36 mm, wyprodukowano do kamer małoobrazkowych wymienne obiektywy o różnych długościach ogniskowej. Obiektywy takie częstokroć są większe, cięższe i droższe od właściwej kamery i były również doskonałym interesem dla producenta.

Jako typowe wywoływacze małoobrazkowe w pierwszej kolejności zastosowano kąpiele oparte głównie na metolu z jedynie minimalną zawartością składników zasadowych, albo nawet całkiem obojętne. Dla zmniejszenia ziarna wywoływano i do dziś wywołuje się nie do pełnego krycia i nie do pełnego kontrastu, jakie się dają uzyskać przy danym wywoływaczu.

Obok metolu w drobnoziarnistych wywoływaczach znalazły zastosowanie także inne substancje wywołujące, jak glicyna, parafenylendwuamina, oraz zmniejszające ziarno jak ortofenylendwu-

amina, rodanek amonowy[1]), a także inne. Wszystkie zastosowane substancje wywołujące pracują bardzo miękko, ze skłonnością do spłaszczania miejsc najmocniej krytych. Pracują też, choć bardzo powoli, nawet w roztworach całkiem obojętnych albo co najwyżej minimalnie zasadowych, i właśnie w tych warunkach wytworzone przez nie ziarno srebrowe jest o wiele drobniejsze niż przy szybkim wywoływaniu w kąpieli mocno zasadowej. Wymienione substancje ogólnie działają dość powierzchniowo, bez zaczerniania najgłębszych miejsc emulsji, szczególnie w nieobecności zasad. Toteż wspólną właściwością wszystkich typowych drobnoziarnistych wywoływaczy opisanego typu jest niepełne wykorzystywanie impulsu świetlnego, udzielonego emulsji przy ekspozycji, zwłaszcza, że jak to już podano, przy drobnoziarnistym wywoływaniu celowo nie wydobywa się z danego negatywu tego maksymalnego krycia, jakie jest osiągalne przy danym naświetleniu. Ogólnie przy drobnoziarnistym wywoływaniu zachodzi konieczność dwu, lub nawet czterokrotnego przedłużania ekspozycji w porównaniu z tą, jaka byłaby potrzebna przy zastosowaniu zwykłego alkalicznego wywoływacza metolo-hydrochinonowego typu stosowanego do pozytywów.

W zakresie zmniejszenia ziarnistości negatywów przemysł fotochemiczny miał faktycznie bardzo poważne osiągnięcia. Doszło do tego, że nawet na dość czułych błonach — około 28° Sch mogą być uzyskiwane negatywy dające się powiększyć w bardzo znacznym stosunku — przeszło dwudziestokrotnie, bez uwidocznienia ziarna, i to nie wyłączając tematyki portretowej najbardziej czułej na ziarnistość. Wykorzystał to aparat propagandowy przemysłu fotograficznego i począł klienta przekonywać, że skoro ziarno już nie stawia kresu skali powiększeń, to już nie ma żadnych przeszkód w nieograniczonym i uniwersalnym stosowaniu kamery małoobrazkowej. Na poparcie tej tezy demonstrowano na szeregu wystaw olbrzymie powiększenia wykonane z negatywów małoobrazkowych i rzeczywiście nie ujawniające ziarna. Żeby jednak pożądany efekt propagandowy uzyskać, dobierano z reguły taki temat zdjęcia i taki materiał negatywny, któreby nie ujawniały widzowi pozostałych niedomagań techniki małoobrazkowej, na które przemysł już nie umiał znaleźć rady.

I tak z chwilą przyjęcia się kamery małoobrazkowej i wyrównawczego wywoływania na czas, do roli jednego z poważnych problemów techniki bromowej urosło uzyskiwanie dostatecznie kontrastowych pozytywów. Jeżeli byśmy wyrazili liczbowo i ujęli w ścisłą statystykę kontrastowość wszystkich motywów, jakie ludzie na całym świecie fotografują względnie chcą sfotografować, i wyprowadzili stąd średnią kontrastowość motywu fotograficznego, jako idealne wywołanie uznali byśmy to wywołanie, jakie z tego motywu na średnio kontrastowym materiale da negatyw harmonijny albo nawet nieco twardszy od normalnego, jako że łatwiej zmniejszyć nadmierne kontrasty, niż niedostateczne powiększyć. Otóż wydaje się rzeczą pewną, że klasyczne wyrównawcze wywoływanie drobnoziarniste jest znacznie bardziej miękkie od tej przeciętnej.

Oczywiście, uzyskanie kontrastów na pozytywie, to w ogóle nie jest problem dla fotografii portretowej, szczególnie w atelier, gdzie dowolnie dysponuje się intensywnością i rozmieszczeniem świateł. Nie jest to również problem dla bliskich scen rodzajowych w pełnym słońcu i dla wszelkiego rodzaju bliskich fragmentów z dużymi partiami świateł i cieni. Ale już dla pleneru dalszego, czy to będzie krajobraz czy architektura, a nade wszystko dla reportażu, wykonywanego częstokroć w świetle własnego reflektora, sprawa uzyskania dostatecznych kontrastów jest bardzo istotna i przy wyrównawczym sposobie wywoływania może nastręczać trudności.

Miękkie wywoływanie negatywów na ogół nie leżało w interesie fotografującego, a było raczej złem koniecznym. Wobec tego, jednocześnie z wprowadzeniem techniki małoobrazkowej, propagandowe publikacje inspirowane przez przemysł poczęły przekonywać klienta, kłopoczącego się o uzyskanie kontrastów, że wrogiem Nr 1 fotografa są właśnie .... kontrasty w negatywie. A że to, jako niezgodne z prawdą, było już zbyt niewiarygodne, jednocześnie głoszono hasło co najmniej sprzeczne z poprzednim, a mianowicie, że podstawowym warunkiem uzyskania dobrych wyników fotografii jest plastyczne, a więc w każdym razie kontrastowe oświetlenie motywu. Jeżeli więc ktoś nie miał w obrazie dostatecznych kontrastów, powinien to był przypisać zbyt płaskiemu oświetleniu, a nie wadliwej technice bromowej.

By pomimo to dać fotografującemu możność uzyskania dobrych pozytywów nawet z jego mdłych negatywów małoobrazkowych, przemysł wypracował środki do kontrastowego przeprowadzenia procesu pozytywnego. W szczególności zaoferowano klientowi m. in. papiery twarde i bardzo twarde o kontrastowości dotychczas niespotykanej, a także ogromnie kontrastowe wywoływacze pozytywowe ze szczególnie aktywnymi substancjami klarującymi (Eukobrom, Igetol i inne).

Kontrastowe kopiowanie pozytywów, potrzebne dla odzyskania kontrastów brakujących w negatywie, nie było korzystne dla fotografującego, bo przedłużało czasy kopiowania i zwiększało procent odbitek wadliwych skutkiem niewłaściwej czy też nierównomiernej ekspozycji, ale wciąż wzrastające liczebnie rzesze użytkowników małoobrazkowej kamery z konieczności przyjmowały dyktat przemysłu, nie umiejąc znaleźć lepszego rozwiązania technicznego.

[1]) B. Modrzejewski. Świat Fotografii Nr 11, str. 18.

Znamienne jest, że nawet styl fotografii poważnej przejściowo nagiął się do specyfiki technicznej małoobrazkowej fotografii. Przejawem tego było przyjęcie się w owym czasie w niektórych krajach tak zwanej nowej rzeczowości. Główną cechą techniczną nowej rzeczowości właśnie był bliski fragment plastycznie oświetlony i z widoczną fakturą, a więc to, co najłatwiej uzyskiwało się przy zastosowaniu małoobrazkowej techniki.

Ponadto w wyniku wprowadzenia drobnoziarnistego wywoływania, ujawniła się jeszcze jedna wada najmniejszych formatów, a mianowicie stosunkowo niewielka ostrość mocno powiększonych pozytywów. Okazało się, że każda emulsja negatywowa ma jedynie ograniczoną zdolność rozdzielczą, to znaczy zdolność dokładnego rejestrowania drobnych szczegółów fotografowanego przedmiotu bez ich rozmazywania. Stwierdzono, że przyczyną tej ograniczonej zdolności rozdzielczej jest rozproszenie światła w obrębie emulsji, i że rozproszenie to jest tym większe, im grubsza emulsja, a także im mocniejsza ekspozycja. Niedomagania zdolności rozdzielczej szczególnie dają się we znaki przy tematach wymagających maksymalnej ostrości, takich jak zdjęcia techniczne, architektura, reprodukcje itp., no i oczywiście w razie użycia wysokoczułych, a tym samym grubych emulsji negatywowych.

Mimo starań czynionych w tym kierunku, podniesienia zdolności rozdzielczej w stopniu zadawalającym udało się tylko w odniesieniu do emulsji o niewielkiej czułości. Emulsje wysokoczułe nadal zachowały dość znaczną grubość. Przemysł fotograficzny na to nie mógł dostarczyć lepszego środka zaradczego, jak tylko wymienne obiektywy o różnych długościach ogniskowej, uwalniające fotografa od konieczności powiększania wycinków.

Jeszcze bardziej komplikuje się sprawa ostrości negatywów małoobrazkowych w razie dokonania zdjęć przez filtry żółte, pomarańczowe i czerwone, szczególnie o znaczniejszej gęstości. Okazało się, że filtry takie zdecydowanie pogarszają ostrość rysunku, i właśnie dopiero przy znaczniejszym powiększaniu małoobrazkowych negatywów ten fakt się ujawnił. Wadę tę próbowano usunąć przez idealną korekcję chromatyczną obiektywów i dokładnie płasko równoległe szlifowanie filtrów, ale bez skutku. Przyczyną złego bowiem okazał się fenomen, że światło filtrowane z przewagą promieni o fali długiej tworzy w obrębie emulsji rozleglejszy i intensywniejszy odblask dyfuzyjny, niż normalne światło białe.

W tych warunkach niedomagania ostrości stanęły na przeszkodzie znaczniejszym powiększeniom małoobrazkowych negatywów w wielu takich wypadkach, gdy dzięki wysoce drobnoziarnistemu wywołaniu już nie było przeszkód ze strony ziarna i mogło się wydawać, że możliwości powiększenia były nieograniczone. Okazało się, że kres możliwości powiększania małoobrazkowych negatywów przy obecnym stanie techniki w wielu wypadkach kładzie już nie ziarno, a ostrość rysunku. Ta ostrość rysunku w szerokim zakresie nie zależy od wielkości ziarna, a więc nie daje się polepszyć nawet przez najbardziej finezyjne wywoływanie. I też cała trudność techniki małoobrazkowej faktycznie sprowadza się dziś nie tyle do alchemii wywoływaczy, ile do komponowania obrazu już w chwili zdjęcia w sposób zdecydowany i nieodwołalny, tak, by potem niczego nie trzeba było obcinać.

By tej prawdy klientowi nie ujawniać, demonstrowano na wystawach powiększenia wielkości rzędu 1 × 1,5 metra z negatywu Leica, ale tematem z reguły był bliski obrazek rodzajowy z dużymi twarzami, bo taki temat nie stawiał dużych wymagań ani w zakresie ostrości, ani w zakresie kontrastu. Negatyw zaś z reguły był wykonywany na wysoce kontrastowej emulsji o maksymalnej zdolności rozdzielczej i bardzo niskiej czułości, a więc nieprzydatnej do pracy w przeciętnych warunkach świetlnych. Oczywiście taki fotogram reklamowy zawsze też był wykonany bez filtru. W tych warunkach największa nawet skala powiększenia demonstrowanego fotogramu niewiele miało wspólnego ze standartowymi możliwościami małoobrazkowej kamery.

Gdy już kamera i technika małoobrazkowa na dobre usadowiły się na rynku, udało się wyprodukować precyzyjne światłomierze fotoelektryczne. Wtedy dopiero przemysł i publicystyka stojąca na jego usługach zdobyły się na szczerość i przyznały, że podstawowym warunkiem dobrych wyników technicznych w fotografii jest mimo wszystko poprawna ekspozycja. Hasło to w tym momencie już było dla przemysłu korzystne, bo się klientowi sprzedawało jeszcze jeden rekwizyt w postaci światłomierza, a zbytu na zakorzenioną kosztowną kamerę małoobrazkową nie mogło już podkopać. Prawdziwe zaś to nowe hasło było między innymi dlatego, że nawet przy wyrównawczym wywoływaniu poprawnie naświetlony negatyw najlepiej nadaje się do kopiowania jako najbardziej kontrastowy.

Z chwilą zapewnienia fotografowi możliwości dokładnego zadozowania ekspozycji, wyrównawcze wywoływanie zupełnie straciło rację bytu. Stała się też aktualna sprawa podniesienia kontrastowości negatywów z powrotem do tej wysokości, jaka była osiągana przy obróbce indywidualnej. Niestety jednak dotychczasowe osiągnięcia przemysłu na tym odcinku są bardzo małe i nie powetowały tego, co fotograf stracił przyjmując technikę małoobrazkową. Wydaje się jednak, że technika fotograficzna, o ile nawet nie potrafi w sposób istotny polepszyć ostrości mało-

obrazkowych negatywów, musi dojść przynajmniej do tego, by te negatywy były tak samo kontrastowe i tak samo kryte, jak płyty wywołane indywidualnie. I to właśnie jest jedno z najpilniejszych zadań fotograficznego przemysłu. A już w żadnym wypadku nie ma celu zmniejszanie ziarna kosztem kontrastu poza te granice których nam i tak nie pozwoli przekroczyć ograniczona zdolność rozdzielcza emulsji.

Dla uzasadnienia powyższej tezy wypada podsumować korzyści, jakie daje kontrastowe przeprowadzenie procesu negatywowego w porównaniu z kontrastowym prowadzeniem procesu pozytywowego.

Należy tu w pierwszym rzędzie ogromna oszczędność materiału pozytywowego, chemikaliów i czasu pracy, jaką daje kontrastowy negatyw. Papiery miękkie są czulsze od kontrastowych, a co ważniejsze, mają bez porównania większą tolerancję na błędy naświetlania. Dzięki temu kopiując negatyw na papierze miękkim mamy znacznie większe szanse by z dostateczną dokładnością przewidzieć czas potrzebny do naświetlenia papieru, aniżeli przy papierze twardym.

Przyczyną psucia pewnej ilości papierów jest też nierównomierne naświetlanie pola przez nieomal wszystkie rzutniki znajdujące się w użyciu, i to bez względu na rodzaj oświetlenia. W praktyce wolne od tej wady są jedynie rzutniki przedymensjonowane w stosunku do formatu negatywu, a więc np. dopiero o średnicy kondensora i ogniskowej obiektywu około 75 mm dla formatu Leica. Rzecz oczywista, że tak dużych rzutników na ogół się nie stosuje z powodu szeregu innych niedogodności. Otóż należy mieć na uwadze, że błąd nierównomierności naświetlenia pola nieomal całkowicie znika przy papierach miękkich, a przy najbardziej kontrastowych może powodować nawet duże straty materiałowe.

Wbrew opinii szeregu publikacyj technicznych niewątpliwie inspirowanych przez przemysł, negatyw kontrastowo wywołany przynajmniej w razie poprawnej ekspozycji, kryje w sobie znacznie większe możliwości uzyskania dobrego pozytywu, niż negatyw mdły. Dla motywu płaskiego jest to zupełnie oczywiste, ale sądzę, że nawet dla motywu o dużej rozpiętości świetlnej negatyw kontrastowy jest korzystniejszy.

Dla zrozumienia tego przede wszystkim musimy zdać sobie sprawę, że nie ma tak kontrastowego tematu, który by przy poprawnej ekspozycji nie umieścił się w możliwościach rejestracyjnych nowoczesnej emulsji negatywowej o średniej a tym bardziej o wysokiej czułości, nawet przy najbardziej kontrastowym wywołaniu. Po wtóre pozytyw zarówno w światłach jako też i w cieniach winien mieć swoją właściwą kontrastowość wynikającą z treści obrazu i nawyków oka odbiorcy, i to niezależnie od świetlnej odległości świateł od cieni. Spłaszczanie świateł i cieni w razie nadmiernej ich odległości dla samego tylko przybliżenia do siebie tych skrajności świetlnych, nie jest w żadnym wypadku drogą do uzyskania dobrego obrazu. O ile mimo skopiowania na miękkim papierze rozpiętość świetlna całego negatywu nie zmieści się w możliwości rejestracyjnej emulsji pozytywowej, nie należy w żadnym wypadku ubolewać, że się zbyt kontrastowo wywołało, a zbliżyć światła do cieni przez wyeliminowanie półtonów metodą Persona czy to oryginalną z dwu negatywów, czy też którąkolwiek z jej modyfikacji uproszczonych[2]). Obraz na tym może tylko zyskać. Prawda, eliminacja półtonów jest dość kłopotliwa w wykonaniu, ale dodatkowy trud należy wtedy złożyć na karb nie tyle zbyt kontrastowego wywołania, ile faktu, że się zaniedbało rozświetlenia cieni przy fotografowaniu.

O ile wadą negatywu po wywołaniu jest nie tylko nadmierna rozpiętość między światłami i cieniami, lecz także nadmierne kontrasty w obrębie świateł i cieni, co się zresztą rzadko zdarza, to w przypadku takim w całym negatywie bez żadnego ryzyka możemy kontrasty zmniejszyć przez wybielenie i ponowne wywołanie. Najlepiej bielić kąpielą z bromkiem potasowym i siarczanem miedzi, a powtórnie wywoływać miękko pracującym wywoływaczem drobnoziarnistym. Ulegają przytem zmniejszeniu kontrasty, ogólne krycie oraz ziarno, a więc dochodzi się do tego samego efektu, jak gdyby się od razu po ekspozycji zastosowało drobnoziarnisty i wyrównawczy wywoływacz. Czynność odwrotna — wzmocnienie zbyt miękko i zbyt słabo wywołanego negatywu, jest co najmniej bardziej ryzykowna, szczególnie w zastosowaniu do najmniejszych formatów.

Nie do pominięcia jest też fakt, że kontrastowe kopiowanie niezbędne przy negatywach miękkich, szczególnie bezlitośnie uwidacznia wszelkie okaleczenia i zanieczyszczenia negatywu i mostka w rzutniku, a także pierścienie Newtona.

Wreszcie jako wielka zaleta kontrastowego negatywu musi być wymieniony jego korzystny wpływ na ziarno pozytywu. Mimo istnienia obszernej literatury fachowej na temat występowania ziarna w pozytywie, istota tego skomplikowanego zjawiska nie jest dotychczas w pełni wyjaśniona. Ogólnie nie docenia się należycie subiektywnego charakteru ziarna. Że ziarno pozytywu ma tylko dość luźny związek z ziarnem negatywu, świadczy przede wszystkim fakt, że z wzrostem krycia negatywu ziarno wcale nie maleje. Poza tym ziarno pozytywu nigdy nie ma zupełnie ostrego obrysu i nie jest czarnym punk-

---

[2]) E. Szmidtgal „Materiały fotograficzne" Warszawa 1949, str. 95—101.

tem na białym tle. Ziarno pozytywu różni się od tła jedynie natężeniem szarości, i to w tym większym stopniu, im bardziej kontrastowo kopiujemy. Przy kopiowaniu miękkim, szczególnie na papierach matowych i ziarnistych, ziarno w ogóle przestaje zwracać naszą uwagę, nieomal bez względu na skalę powiększenia. Po prostu jeżeli różnica walorów między ziarnem pozytywu a jego otoczeniem spadnie poniżej pewnej granicy, oko przestaje na nią reagować, tak samo jak nie reaguje na raptowną strukturę ziarnistych papierów, albo na oddzielne ślady pędzla na obrazie olejnym. W związku z tym znaczne zwiększenie kontrastów w negatywie jest też skutecznym środkiem do zwalczenia ziarnistości pozytywu, i odwrotnie, miękko wywołując negatyw w dużej mierze marnujemy efekt drobnoziarnistego wywoływania.

Nie rezygnując z dezyderatu sformułowanego pod adresem fotochemicznego przemysłu dot. opracowania kontrastowego wywoływacza drobnoziarnistego, który by zarazem z negatywów wydobywał mocniejsze krycie, niż obecne wywoływacze drobnoziarniste, uważam za celowe podkreślić, że efekt ten w dużej mierze dają już zwykłe gruboziarniste alkaliczne wywoływacze kontrastowe np. typu stosowanego do papierów, po odpowiednim rozcieńczeniu wodą. I tak zupełnie dobre wyniki, lepsze niż np. przy Atomalu, wielokrotnie uzyskiwałem wywołując małoobrazkowe negatywy, głównie zdjęć architektury zewnętrznej oraz reprodukcji, przy pomocy konfekcjonowanego metolhydrochinonu Agfy w płynie w rozcieńczeniu czterdziestokrotnym. Czas wywoływania średnioczułych emulsji w takiej kąpieli wynosi około 30 minut.

Dzięki zmniejszonej szybkości wywoływania uzyskuje się przy tym w negatywie już znacznie drobniejsze ziarno, aniżeli przy takim samym wywoływaczu stężonym natomiast kontrasty praktycznie nie ustępują wywoływaczowi stężonemu. Aczkolwiek ziarno przy wywoływaniu j. w. obiektywnie jest grubsze, niż przy ściśle drobnoziarnistych wywoływaczach, to jednak dzięki wysokiej kontrastowości negatywy mogą być kopiowane na papierze co najmniej o jeden stopień miększym niż normalnie, i to w efekcie ostatecznym ocenianym na pozytywie kompensuje większą ziarnistość negatywu. Korzyścią dodatkową, poza już omówionymi zaletami negatywu kontrastowego, jest większa łatwość uzyskania zadawalających pozytywów przy użyciu tych papierów, jakie obecnie przeważają na krajowym rynku.

Ogólnie drobnoziarnistość negatywu, jaką się uzyskuje przy kontrastowym j. w. wywoływaniu średnioczułych błon — typu Isopan F, jest zadawalająca dla przeważającej większości dziedzin zastosowania. Natomiast dla portretu, który wymaga najmniej ostrości i kontrastów, ale za to najbardziej uwidacznia ziarnistość, bardziej korzystne byłoby wyrównawcze wywoływanie drobnoziarniste gdyby nie fakt, że właśnie portret jest jedyną dziedziną fotografii, gdzie kamera małoobrazkowa w ogóle się nie przyjęła z innych powodów.

Należy zaznaczyć, że przy wywoływaniu metol-hydrochinonem j. w. uzyskuje się ostrość rysunku nie gorszą, niż przy wywoływaczach drobnoziarnistych. Właśnie w związku z tym powodzeniem mogłem ten wywoływacz stosować do reprodukcji druku i zdjęć architektury na małoobrazkowych błonach średniej czułości.

Przy porównywaniu wywołania kontrastowego jak wyżej z wyrównawczym, ocena jeszcze bardziej przesuwa się na korzyść wywołania kontrastowego jeżeli uwzględnimy, że wywołanie kontrastowe wydobywa z negatywu krycie dwukrotnie mocniejsze niż np. Atomal, a czterokrotnie mocniejsze aniżeli obojętna parafenylendwuamina (wg Sease'a) przy czasie wywoływania zgodnym z przepisem, a więc gwarantującym maksymalną drobnoziarnistość. W związku z tym możemy z całą pewnością stwierdzić, że standartowa emulsja typu Isopan F ($^{17}/_{10}{}^{0}$ DIN) wywołane kontrastowo jak wyżej, ma znacznie drobniejsze ziarno, ostrzejszy rysunek i niegorsze krycie, aniżeli dwukrotnie od niej czulsza emulsja Isopan ISS, tak samo naświetlona i wywołana w sposób najbardziej drobnoziarnisty. Finopan Agfy wywołany w ten sam sposób kontrastowo ma drobniejsze ziarno niż Isopan F wywołany w sposób drobnoziarnisty itp.

Szczególnie godna polecenia zdaniem moim jest kontrastowa technika negatywowa dla celów fotografii reporterskiej, architektury, zdjęć technicznych i krajobrazu, ale nawet dla amatora fotografującego wszystkie tematy, jest korzystna. Nie można jednak zapominać, że technika ta rokuje pełnię korzyści tylko temu fotografowi, który opanował problem poprawnego eksponowania zdjęć. Dla fotografa, który żałuje pieniędzy na światłomierz i woli wydawać je na psucie pozytywowych papierów, nadal pozostaje aktualne wywoływanie wyrównawcze.

Przy sposobności należy stwierdzić, że spotykane często wśród recept fotograficznych drobnoziarniste wywoływacze do negatywów z zawartością hydrochinonu bardzo słabo alkaliczne nie odpowiadają jeszcze wymogom, jakie się powinno postawić wywoływaczowi kontrastowemu w ścisłym tego słowa znaczeniu. Wobec odczynu bardzo słabo zasadowego lub nawet całkiem obojętnego, nie przenikają one należycie w głąb emulsji i działają tylko powierzchniowo zwłaszcza że przy tym odczynie działanie hydrochinonu jest w ogóle bardzo słabe.

Problem ziarna w jego najwyższej ostrości istnieje tylko przy farmacie 24 $\times$ 36 mm. Już w przypadku formatu 4,5 $\times$ 6 cm problem ten

schodzi na podrzędny plan, a przy formacie 6 × 9 praktycznie nie istnieje. W związku z tym, o ile odnośnie negatywów 24 × 36 mm jeszcze może być dyskusja, albo jaki sposób wywoływania jest odpowiedniejszy, dla negatywów 4,5×6 cm i wyżej wyższość wywoływania kontrastowego j. w. jest już zupełnie oczywista.

Jeżeli do tego uwzględnimy, że przy większych formatach odpada też problem zdolności rozdzielczej emulsji, co pozwala bez ograniczeń stosować wysokoczułe emulsje o większej grubości, dochodzimy do wniosku, że kamera 6 × 9 z obiektywem 1 : 4,5 pod względem sprawności świetlnej niemal dorównuje kosztownej kamerze małoobrazkowej o jasności 1 : 2 obciążonej koniecznością stosowania mniej czułej błony o cienkiej emulsji a także przesądem powierzchniowego wywoływania. I to też są przyczyny dla których nawet u nas, gdzie fotografia małoobrazkowa, wydawałoby się, niepodzielnie dominuje, szereg poważnych fotografików dotychczas nie stosuje tej kamery.

Reasumując można powiedzieć, że technika wytwarzania i wywoływania emulsji negatywowych w obecnym stanie jej zaawansowania jest w możności sprostać w pełni dopiero wymogom formatu 4,5 × 6 cm jako najmniejszego. Format 24 × 36 mm ciągle jeszcze jest zbyt mały do niektórych celów. I dopiero zwiększenie zdolności rozdzielczej emulsji i udoskonalenie techniki wywoływania przez stworzenie naprawdę drobnoziarnistego wywoływacza kontrastowego o mocnym kryciu, pozwoli w pełni wykorzystać olbrzymią precyzję nowoczesnych komor małoobrazkowych i będzie w możności zapewnić tym kamerom pełne zwycięstwo.

STEFAN PORADOWSKI

Negatyw standartowy

Jest rzeczą powszechnie wiadomą, że fotografować można na ogół jedynie przy obecności światła, — i to nawet raczej światła dość intensywnego. Fotografowanie w tzw. zupełnej ciemności właściwie nie istnieje, choć niektóre sposoby fotografowania (jak np. w podczerwieni) robią wrażenie zdjęć bez udziału światła. Ponieważ — jak wiemy z fizyki — fale świetlne są różnych wielkości i intensywności, przeto dostosowanie fotograficznych materiałów światłoczułych, wrażliwych na wszystkie jednocześnie rodzaje światła jest nie tyle nie możliwe ile i niepotrzebne. Powszechna praktyka fotograficzna wykazuje bowiem, że większość zdjęć dokonuje się przy świetle dziennym (właściwie słonecznym), a różne popularne źródła światła sztucznego dostosowuje się w miarę możliwości do właściwości tego światła dziennego. Używanie w fotografii światła — odpowiadającego jedynie niektórym wycinkom widma słonecznego — przeznaczone jest z reguły dla celów specjalnych, — co w stosunku do powszechnie używanych popularnych źródeł światła (że się tak wyrażę „na codzień") zajmuje w ogólnej praktyce fotograficznej raczej miejsce drugorzędne. Wobec powyższej sytuacji nie jest rzeczą dziwną, że większość materiałów negatywowych wypuszczanych przez przemysł fotograficzny jest uczulona w pierwszym rzędzie na światło słoneczne i zbliżone doń światło sztuczne. Wprawdzie nie mamy jeszcze emulsji fotograficznej uczulonej równomiernie na światło słoneczne w 100% w takim stopniu, jak to widzi oko ludzkie (co znów powoduje m. in. używanie tzw. filtrów), ale obecnie materiały negatywowe „widzą" oświetlenie obiektów fotograficznych w bardzo dużym stopniu zbliżone do widzenia ocznego.

To przystosowanie większości istniejących negatywów do właściwości patrzenia oczyma na obiekty oświetlone światłem słonecznym pociąga za sobą praktycznie pewne konsekwencje, które w pewnych warunkach będą dla fotografujących bardzo korzystne — a w innych mogą być znów kłopotliwe.

Codzienna praktyka uczy nas, że najwięcej rzucającym się kolorem dla naszego oka jest kolor żółty. Ponieważ promienie słoneczne zawierają stosunkowo dużą ilość promieni żółtych, wskutek tego wydaje nam się, że obiekty oglądane przy świetle słonecznym wyglądają najwięcej „naturalnie". Te same obiekty (szczególnie kolorowe), oglądane przy różnych źródłach światła sztucznego, będą wyglądały coraz to inaczej — w zależności od przewagi jakiegoś koloru w danym rodzaju światła.

Na ogół większość rodzai światła sztucznego (np. światło elektryczne, naftowe, magnezjowe) zawiera przewagę promieni czerwonych, co jak wiemy m. in. wpływa także niekorzystnie na nasz wzrok, ulegający większemu zmęczeniu niż przy świetle dziennym (słonecznym). Emulsje fotograficzne (jak bromek czy chlorek srebra) są z natury rzeczy wrażliwe więcej na kolor niebieski aniżeli żółty czy czerwony, podczas gdy oko nasze kolor niebieski odczuwa raczej jako ciemny. Dopiero drogą specjalnego uczulania wyrabiają fabryki negatywy o wrażliwości skorygowanej, tj. zbliżonej do widzenia ocznego, co uwydatnia się szczególnie silnie w negatywach prawidłowo panchromatycznych.

Ponieważ jednak przewaga nasilenia promieni żółtych czy czerwonych w różnych źródłach światła nie jest jednakowa, przeto zachodziłaby konieczność stosowania różnych rodzai emulsji negatywowych (które rzeczywiście przemysł fotochemiczny stosuje, oznaczając swe wyroby różnymi nazwami, sugerującymi właściwości danych rodzai emulsji). Okazuje się jednak — jak wspomniałem na początku, że większość fotografii (nie tylko amatorskich) robi się raczej przy świetle dziennym lub sztucznym zbliżonym do dziennego. Dlatego też przemysł fotochemiczny wypuszcza najwięcej materiałów negatywowych, przeznaczonych właśnie do fotografowania przy świetle dziennym. Prawie wszystkie znane u nas średnioczułe Isopany czy Panchromy są fabrykowane pod powyższym aspektem. Podczas gdy negatywy panchromatyczne wysokoczułe (jak różne Supery i SSy) mają zwiększoną czułość na kolor czerwony, dominujący jednak przy świele sztucznym. W praktyce używanie do światła sztucznego negatywów pierwszej z wymienionych kategorii zalecałoby się raczej przy użyciu jasno - niebieskich filtrów (nakładanych na źródło światła lub na obiektyw aparatu fot.) żeby stworzyć możliwie warunki zbliżone do światła dziennego. Niektóre nawet typy żarówek fotograficznych mają widmo świetlne bardzo zbliżone do słonecznego, co oczywiście czyni zbytecznym używanie jakichkolwiek wyrównawczych filtrów.

Tajemnica wysokiej czułości różnych wysokoczułych negatywów panchromatycznych tkwi w ich wrażliwości na promienie czerwone, w które jak wspomniałem obfituje przeważnie światło sztuczne. Przy normalnym dziennym świetle czułość tych materiałów negatywowych nie jest więc tak wydatna jak przy świetle sztucznym, i dlatego też używanie do normalnych zdjęć dziennych tych wysokoczułych pan chromów — poza specjalnymi celami — nie jest ani potrzebne ani celowe.

Jak z powyższego możemy wywnioskować — spopularyzowanie się niektórych gatunków materiałów negatywowych wśród szerokich rzesz fotografujących wiąże się dość ściśle z tym zjawiskiem, że większość zdjęć robi się przy świetle dziennym, i do tego celu przede wszystkim muszą fabryki przystosować swoją produkcję. Emulsje specjalne(uczulone na jakiś specjalny kolor światła) powinno się używać wyłącznie do tych celów specjalnych, gdyż używanie ich do światła dziennego nie tylko byłoby marnotrawstwem, ale fotografujący otrzymałby wyniki, które dawałyby mu efekty nie tylko nie przewidziane ale i niepożądane.

EDWARD JAROSŁAW KWAŚNIEWSKI

Fotoceramika

Fotoceramika jest to metoda otrzymywania fotografii na ogniotrwałym materiale jak: porcelana, fajans, emalia, szkło itp. drogą wypalania.

Brak jakiejkolwiek wzmianki o tej technice w polskiej literaturze fachowej, jak również szereg zapytań ze strony fotografów czy też fotoamatorów skłoniło mnie do napisania tego artykułu, który ma przedstawić w krótkich zarysach podstawy chemiczne tej metody.

Spośród rozlicznych sposobów największe zastosowanie ma metoda polegająca na światłoczułości soli chromowych, choćby już z uwagi na niewielkie koszty produkcji. Dlatego też postaram się opisać ją w pierwszym rzędzie, pozostawiając na sam koniec omówienie innych sposobów stosowanych również w fotoceramice.

I. *Metoda chromowa — napylana.*

Metoda napylania powstała w roku 1850 i początkowo dawała tylko fotografie na podłożu papierowym. Dopiero ceramicy wpadli na genialną myśl użycia zamiast farb zwykłych, farby trudno topliwej i tym sposobem zaczęli sporządzać wypalane obrazy na materiałach takich jak porcelana, fajans, szkło czy nawet metal. W skrócie metoda napylana polega na następujących założeniach: wodny roztwór różnych substancji kleistych w połączeniu z solami chromu posiada właściwość rozkładania się na świetle, przy czym pozwala na naniesienie różnych farb na miejscach, gdzie światło nie padało, przez co powstaje obraz widoczny o zabarwieniu zależnym od użytego barwnika. Ponieważ cały proces polega na naniesieniu w ten czy inny sposób delikatnego barwnika w postaci proszku, metoda nazywa się sposobem napylanym.

Powstały obraz barwny pokrywamy 2% roztworem kolodium i po wypłukaniu przenosimy na podłoże ogniotrwałe celem wypalenia, dzięki czemu otrzymuje on nie tylko połysk, lecz przede wszystkim odporność na wpływy atmosferyczne.

Jak z powyższego krótkiego opisu wynika w celu otrzymania trwałego obrazu fotograficznego na materiałach ogniotrwałych należy w pierwszym rzędzie sporządzić emulsję chromową skopiować obraz, dalej napylić farbę i wywołać, wreszcie przenieść na podłoże ogniotrwałe i wypalić.

R o z t w ó r c h r o m o w y — jest mieszaniną chemiczną wodnego roztworu dwuchromianu amonu lub potasu z różnymi substancjami kleistymi jak albumina, dekstryna, białko, klej

rybny, guma arabska miód, cukier itp.

Odpowiednie zestawienie tych tak licznych substancji, które posiadają różnorakie właściwości posiada wielkie znaczenie dla jakości późniejszego obrazu. Nie wystarcza bowiem odpowiednie zestawienie poszczególnych składników, gdyż całość zależna jest z jednej strony od charakteru negatywu, z drugiej zaś od zastosowania odpowiedniego barwnika. Nie wystarcza również, iż wie się mniej więcej, że sole chromu w połączeniu z gumą arabską czy dekstryną posiadają właściwości światłoczułe, trzeba bowiem dokładnie znać właściwości nie tylko soli chromowych, lecz również różnych substancji kleistych, by ze zrozumieniem i rutyną nimi operować. Trzeba dokładnie wiedzieć, kiedy zastosować dwuchromian amonu, kiedy znów dwuchromian potasu; to samo tyczy się substancji kleistych, których posiadamy niezliczoną ilość. Substancje kleiste posiadają co prawda wszystkie tę właściwość, iż są hygroskopijne (tzn. posiadają własności wchłaniania wilgoci z otoczenia), lecz każda z nich w innym stopniu.

Również wielkie znaczenie ma jakość i ilość substancji chromowych.

Duża ilość fotoceramików pracuje wyłącznie przy pomocy dwuchromianu amonu, inni znowu stosują tylko dwuchromian potasu. Trzeba jednak pamiętać, iż dwuchromian potasu daje miękkie obrazy a dwuchromian amonu twarde. Również roztwory o większej zawartości dwuchromianów dają obrazy bardziej miękkie. Jednak zbyt duża ilość dwuchromianu powoduje jego krystalizację, co spowodować może nawet spadek czułości emulsji, natomiast zbyt mała ilość soli chromowych daje obrazy za twarde pozbawione przejść z wysokich świateł do cieni.

Im więcej znajduje się w roztworze substancji kleistych, tym więcej wymaga dodatku soli chromowych. Ze wszystkich substancji kleistych najbardziej polecenia godne są: guma arabska i dekstryna, gdyż bardzo łatwo spalają się nie wpływając przy tym szkodliwie na brawniki. Natomiast żelatyna, która w procesach niewypalanych jak pigmentowych, światłodruku i w fotografii daje nieocenione usługi, jest w fotoceramice bez żadnego zastosowania praktycznego, gdyż podczas spalania zbyt wiele daje popiołu, co wpływa ujemnie na połysk barwników. Dodatek miodu, cukru i gliceryny ma za zadanie powstrzymać zrogowacenie emulsji, przez co ułatwia proces napylania. Poniższa recepta daje dobre usługi, mimo iż sposób przyrządzania jej nie jest prosty.

Woda destylowana	250 ccm
Amoniak	12 ccm
Białko kurze	50 ccm
Klej rybny w płynie	50 ccm
Cukier gronowy	100 g
Dwuchromian amonu	5 g

Składniki rozpuszcza się w podanej kolejności, przy czym dwuchromian amonu musi być bardzo mocno sproszkowany, np. w moździerzu co zresztą należy uważać za rzecz przyjętą przy każdej w dalszym ciągu podanej recepcie.

Następnie roztwór wlewa się do butelki i gotuje w jakimś naczyniu z wodą, tak długo, dopóki białko nie zacznie się zbijać w kłaczki.

Gotowanie ma na celu roztwór chromowy oczyścić przy pomocy białka.

Wreszcie roztwór filtruje się (roztwór będzie koloru ciemno czerwonego) i można użyć go do sporządzania emulsji.

Również polecenia godny jest następujący roztwór uczulający o niezbyt skomplikowanym składzie:

Woda destylowana	250 ccm
Dekstryna żółta	10 g
Cukier biały	12 g
Dwuchromian amonu sproszk.	9 g
Gliceryna	5—20 kropli

Przy tej recepcie należy zwracać uwagę na jakość gliceryny, która musi być najlepszego gatunku, co zresztą z uwagi na małe jej ilości nie wpływa na koszty produkcji. Dodatek gliceryny moduluje się odpowiednio do zawartości wilgoci w powietrzu, a mianowicie podczas słonecznych i ciepłych dni dodaje się więcej, przy dniach wilgotnych mniej. Najlepiej jednak utrzymywać stałą wilgotność w pomieszczeniu bądź to przy pomocy polewania podłogi wodą (podczas dni gorących), czy też przy pomocy odpowiedniego nagrzania lokalu (podczas dni mokrych). Do mierzenia wilgotności należy bezwarunkowo posługiwać się wilgociomierzem, przy czym zawartość wilgoci 65—75° uważana jest za najbardziej odpowiednią. Roztwór powyższy przed użyciem należy przefiltrować.

A teraz kilka uwag ogólnych:

1. Roztwory chromowe posiadają właściwości światłoczułe, dlatego też należy je przyrządzać przy żółtym świetle sztucznym, lub czerwonym świetle dziennym, co uzyskujemy przez założenie na okna czerwonej bibuły.

2. Sole chromowe należy bardzo dokładnie sproszkować w moździerzu.

3. Każdy roztwór zawierający dwuchromian należy bezwarunkowo przefiltrować.

4. Należy uważać na tę samą wilgotność powietrza, lub odpowiednio regulować, dodatek gliceryny.

5. Gdy w recepcie podano dwuchromian potasu można stosować w celu zmiany charakteru zdjęcia również dwuchromian amonu lub odwrotnie. Także dla osiągnięcia efektów pośrednich stosować można część dwuchromianu amonu i część dwuchromianu potasu. W zasadzie 1 g dwuchromianu potasu = 1 g dwuchromianu amonu.

Dwuchromian amonu daje obrazy twarde, potasu miękkie.

(d. c. nastąpi)

ZBIGNIEW WYSZOMIRSKI

O pierwszym polskim czasopiśmie fotograficznym i o pierwszym polskim kalendarzu fotograficznym

(Przyczynek do historii rozwoju fotografii w Polsce)

Leży przede mną gruby, w skórę oprawny rocznik ŚWIATŁA pierwszego polskiego czasopisma fotograficznego. Rzadki to i cenny obecnie okaz. Zapewne nie wiele egzemplarzy tego miesięcznika przetrwało dwie wojny i zdołało uchować się do dzisiejszych czasów. A te egzemplarze których spotkało to szczęście zawdzięczają je tylko temu, że znajdowały się w bibliotekach naukowych albo w bibliotekach bibliofilów lub bibliomanów, skrzętnie pilnujących swoich zbiorów. Okazuje się więc, że bibliomania jest też czasem popłatna a nawet wartościowa. Ale wracajmy do naszego rocznika. Pełny jego tytuł brzmi: „ŚWIATŁO" miesięcznik poświęcony fotografii i wiadomościom z nią związanym. Pierwszy zeszyt ukazał się w październiku 1898 roku. Kantor Administracyji i Redakcyji mieścił się w Warszawie ul. Erywańska No 3. Redaktorem by. J. J. Boguski, wydawcą Jadwigi Golcz. Cały rocznik liczy 544 strony, a pojedynczy zeszyt przeciętnie 47 stron. Winieta tytułowa, — na ówczesne czasy prawdopodobnie ultra nowoczesna i piękna — dziś razi nas trochę swoią naiwną symboliką, drobnomieszczańskim przeładowaniem szczegółami, — pachnie mocno staroświecczyzną. Ale jednak miło jest zawrzeć znajomość z takim staruszkiem rocznikiem, miło jest poszperać w jego pożółkłych kartach, dowiedzieć się co przed pół wiekiem interesowało naszych kolegów, jakie oni wówczas mieli troski i zmartwienia, przeczytać jakie podówczas były najnowsze zdobycze techniczne.

W takich starych czasopismach, najciekawsze — dla nas potomnych — bywają przedmowy, lub posłowia redakcji. W nich zamieszczone jest zwykle całe credo, program działania redakcji nowo powstającego pisma. Z członków ówczesnej Redakcji ŚWIATŁA zapewne nikt już nie żyje, pozostały jednak ich wypowiedzi, utrwalone na cierpliwym papierze. Dzięki temu, możemy zorientować się dziś o poziomie i stanie ówczesnej wiedzy fotograficznej w Polsce. I tak, w artykule wstępnym do pierwszego zeszytu ŚWIATŁA dowiadujemy się, o dążeniach redakcji, wyrażonych następującym, nieco ogólnikowym zdaniem: „Przystępując do wydawnictwa tak specjalnego, jakiem jest miesięcznik, poświęcony fotografii i sztuce reprodukcyjnej, musimy sobie zdać jasno sprawę z tych zadań, jakie podjąć nam wypadnie — i jakie, przy szczerem i życzliwem współpracownictwie osób związanyh z temi sprawami, może choć w części uda się nam rozwiązać." Dalszy ciąg artykułu wstępnego, to omówienie dziedzin fotografii których „oświetlenie" zamieszczać będzie Redakcja w swoim miesięczniku. Artykuł kończy się poruszeniem sprawy bardzo ważnej, mianowicie kwestii słownictwa fachowego. Dosłowne brzmienie tej części artykułu wygląda tak: „Podejmując pracę zacząć musimy od kwestyi najważniejszej i najpilniejszej, której postawienie na pierwszym planie i w pierwszym zeszycie pisma jest rzeczą zupełnie słuszną, z natury rzeczy wynikającą. Mówimy tu o specjalnem słownictwie fotograficznem, które pomimo wielkiej liczby szczęśliwie utworzonych wyrazów, w większości wypadków przedstawia dziwną pstrokaciznę form cudzoziemskich o polskich odmianach, zupełnie do nich nie pasujących. Usilnie starać się będziemy o wyrobienie swojskiego słownictwa fotograficznego. Jest to zadanie nie tylko duże — ale i trudne, trudne dla tego, że najzdolniejszemi twórcami nowych, z duchem zgodnych wyrazów są dzieci i ludzie prości, nie znający zupełnie języków obcych, lecz zarówno jedne jak i drugie nie znają fotografii i im tego zadania poruczyć nie można".

Widzimy więc, że sprawą słownictwa fotograficznego zajmowano się już pięćdziesiąt lat temu i sprawa ta jest do dnia dzisiejszego aktualna i nieuregulowana. Stale jeszcze używamy w naszym słownictwie fotograficznym masę obcych naleciałości, głównie niemieckiego pochodzenia, i naprawdę trudno i ciężko jest wybrnąć z tego przyzwyczajenia. Wprawdzie istniały próby zastąpienia oznaczeń obcych wyrazami niby to, — polskimi, ale zajmowali się tym ludzie raczej niepowołani i dlatego powychodziły dziwolągi rozśmieszające raczej słuchacza, a wcale nie zastępujące wyrazów dotychczas stosowanych.

A oto tytuły pozostałych artykułów zamieszczonych w pierwszym zeszycie ŚWIATŁA:

E. Waydel: Kasa Przezorności i pomocy dla fotografów

P. Lebiedziński: Fotograficzne notowanie odkształceń plantu dróg żelaznych

M. Brunner: Uwagi ogólne o urządzeniu pracowni Roentgenowskiej

Th. Hofmeister: Kopije na gumie i ich zastosowanie do fotografii w celach artystycznych

X X X: Obszar zajmowany przez zagraniczne techniczne wyższe zakłady naukowe

S. P. Thompson: Promienie Roentgena.

Zeszyt zamyka kronika, drobne wiadomości praktyczne i bibliografia. Zeszyt drugi czasopisma przynosi dokończenie artykułów z zeszytu pierwszego oraz oryginalną pracę p. Maryi Skłodowskiej Curie pt.: „Poszukiwania nowego metalu w pechblendzie".

Patrząc z perspektywy półwiecza na plon rocznej pracy naszych ojców artystycznych, możemy stwierdzić, że wysiłek ich był słuszny, celowy i chociaż czasopismo miało pewne braki i błędy, było jednak wynikiem —bądź co bądź wysokich aspiracji polskich fotografów amatorów, a ponadto przyczyniło się do utworzenia poważnej liczebnie instytucji Towarzystwa Fotograficznego Warszawskiego. I dziwić się należy, dlaczego tego rodzaju czasopismo powstało tak późno i dlaczego tak krótki miało żywot. Bo niestety, żywot ten ograniczył się tylko do jednego roku wydawniczego. Nie znam przyczyny zaprzestania ukazywania się ŚWIATŁA. Może któryś z starszych wiekiem czytelników wie coś na ten temat? Jeśli tak jest istotnie, skierowuję do Niego apel, by wiadomościami tymi podzielił się z nami.

Wspomniałem poprzednio o błędach i brakach jakie zauważyć można w ŚWIETLE. Zaliczam do nich głównie zbyt monotonny, nieco nudnawy dobór artykułów, skoncentrowany prawie wyłącznie na sprawach technicznych (oczywiście dziś całkowicie przestarzałych), brak polemik, dyskusji na tematy artystyczne. Rzuca się też w oczy mała ilość ilustracji, gdyż ogółem w roczniku jest tylko 13 reprodukcji, w tym zaledwie kilka plansz. Przyczyną takiego stanu rzeczy było prawdopodobnie szczupłe grono piszących, oraz wysokie koszta wykonywania reprodukcji drukarskich.

Wady te, zostały usunięte i już się nie powtarzały w drugim polskim czasopiśmie fotograficznym w FOTOGRAFIE WARSZAWSKIM, żywo redagowanym przez J. Heuricha, P. Lebiedzińskiego i St. Szalaya, którego pierwszy numer ukazał się w styczniu roku 1904

Pierwszy polski Kalendarz Fotograficzny jest nieco młodszy od ŚWIATŁA, gdyż ukazał się w roku 1902. Wydany został staraniem i nakładem Komitetu Warszawskiej Kasy Przezorności i Pomocy dla Fotografów, pod redakcją Władysława Karolego. W. Karoli, był bardzo czynnym naonczas fotografem warszawskim.

Artykuły zamieszczone w Kalendarzu są różnej treści. Począwszy od notatek i recept technicznych, poprzez artykuł dyskusyjny na zawsze aktualny u nas (nawet dzisiaj) temat „Czy fotografia jest sztuką?", a skończywszy na artykule W. Umińskiego o fotografii barwnej. W artykule tym, omówiono pokrótce wszystkie dotychczas stosowane metody fotografii barwnej, począwszy od metody Lippmanna. Najwięcej miejsca w kalendarzu zajmuje tzw. „Notatnik", do którego zapisywało się wszystkie dane dotyczące wykonywanych zdjęć. Miało to „ułatwić nabycie wprawy przy zdjęciach". Jednym z ciekawszych artykułów jest napisana przez A. Kowalińskiego „Historia sztuki fotograficznej u nas i rozwój zakładów". Dowiadujemy się z niej, że: „w szeregu narodów, które pierwsze przyswoiły sobie zastosowanie sztuki fotograficznej, zajmujemy wybitne miejsce. Sztuka fotograficzna zaszczepiona została u nas w bardzo krótkim czasie po jej pojawieniu się na wszechświatowej arenie, bo już około r. 1850. Niektórzy wodzą spór o to, kto był pierwszym pionierem u nas i przypisują inicjatywę Giwartowskiemu, inni Karolowi Bayerowi."

W tomie drugim Kalendarza, wydanym na rok 1903, w artykule wstępnym „Od Redakcji" czytamy: „Poparcie naszego inteligentnego ogółu, jakiem cieszył się pierwszy polski Kalendarz Fotograficzny, skłoniło Komitet Warszawskiej Kasy Pomocy i Przezorności dla Fotografów do wydania tegoż kalendarza na rok 1903. Kalendarz wychodzi pod tąż samą redakcyą, lecz treść jego została zmienioną i stosownie do zapowiedzi zeszłorocznej, więcej rozwiniętą".

Trudno dzisiaj ocenić, czy zapowiedź redakcji została dotrzymana, gdyż większość z zamieszczonych artykułów i recept jest dla nas bez wartości. Zainteresuje nas tylko „Szkic historyczny z optyki fotograficznej" Aleksandra Ginsberga, oraz omówienie i genealogia towarzystw fotograficznych działających w tamtych latach. Dowiadujemy się więc, że „Warszawskie Towarzystwo Fotograficzne zawiązało się w roku 1901 i ma na celu zgrupowanie rozproszonych dotychczas miłośników sztuki fotograficznej, popieranie rozwoju takowej, oraz utrwalenie za pomocą fotografii ginących niepowrotnie z dniem każdym pamiątek historycznych zabytków sztuki, osobliwości archeologicznych, etnograficznych lub przyrodniczych. Towarzystwo posiada własny lokal (gmach Resursy Obywatelskiej — Krakowskie Przedmieście Nr 64) z biblioteką, czytelnią oraz laboratorium, zbiór fotografii oraz diapozytywów. Co dwa tygodnie urządzane są zebrania członków, na których odbywają się pogadanki techniczne oraz dyskusye nad nastręczającemi się kwestiami praktycznemi. Po za tem, urządzane są wystawy prac członków, konkursy fotograficzne i wspólne wycieczki. Towarzystwo liczy obecnie 140 członków, którymi mogą być osoby płci obojej. Na czele Towarzystwa stoi Komitet, składający się z 5-ciu członków i 2 zastępców, a mianowicie:

Prezes: Władysław Marconi

Wiceprezes i skarbnik: Leopold Janikowski

Członkowie: Bertold Lewy, Aleksander Janowski, Tomasz Baraniecki

Zastępcy: Bronisław Królikiewicz i Roman Wrudz".

„Starszym jest Klub Miłośników Sztuki Fotograficznej we Lwowie. Założony w 1891 r. przez śp. Dr Karola Stromengera, liczy członków 25. Przewodniczący honorowy: Ludwik

David. Przewodniczący rzeczywisty: Tytus Pawłowski. Sekretarz: Dr Norbert Lilien. Zebrania odbywają się w hotelu Imperial. Adres Klubu: Ferdynand Włoszyński, Lwów, ratusz."

„Towarzystwo Fotografów Amatorów w Krakowie. Założone w r. 1902 pod przewodnictwem prof. Steingrabera i Jana Wygrzywalskiego. Cel, prócz zwykłego, służenie sztuce i nauce. Towarzystwo posiada własny lokal i atelier, adres: Kraków, ul. Wolska No 18. Członków dotychczas towarzystwo posiada 42".

W roczniku trzecim wydanym na rok przestępny 1904, znów wraca odwieczny temat: „Czy fotografia jest sztuką?" (szkic do dłuższej rozprawy). Na kilku stronach kalendarza autor omawia zagadnienie i w końcowym zdaniu stwierdza: „Fotografia jest sztuką — w rękach artysty:. Następuje podpis: Wiktor Gomulicki. I znów następuje cały szereg niezdatnych dla nas recept, przestarzałych i przebrzmiałych wiadomości technicznych. Całości kalendarza dopełniają jak zwykle liczne ogłoszenia i reklamy.

W tomie czwartym wydanym na rok 1905, W. Wołczyński pisze o „Praktycznej fotografii trójbarwnej". Artykuł ten jest bodajże najobszerniejszym opracowaniem praktycznego zastosowania fotografii barwnej w roku 1905. W roczniku tym dowiadujemy się też o nowej siedzibie Towarzystwa Fotograficznego Warszawskiego. Zmiana lokalu była korzystną, gdyż „lokal zajmowany pierwotnie w oficynie Resursy Obywatelskiej, pomijając już względnie wysoką cenę jego, stał się w miarę rozwoju Towarzystwa, bardzo niedogodnym. Przede wszystkim raziło wejście, które po wiecznie brudnych i licho oświetlonych schodach, nie zdawało się prowadzić do pomieszczenia klubowego. Dzielnica miasta też nie była dogodną dla wielu członków. Pomieszkanie, złożone z dwóch, dość dużych, lecz w amfiladzie uszykowanych pokojów, było zbyt szczupłem, nie pozwalało na wygodne rozróżniczkowanie pomieszczeń, co dawało się uczuć przedewszystkiem podczas zajęć wieczornych, gdy paru członków, zajętych w sali posiedzeń, trzymało na uwięzi innych, chcących np. przedostać się do czytelni. Lecz nadewszystko brakowało altany. Do niej wzdychali wszyscy, czując, aż nadto dobrze, jej potrzebę. .... Życzliwe losy chciały, że właśnie w czasie poczęcia się naszych zamiarów przenosin na inne locum, Towarzystwo Techników poczęło wznosić okazały swój gmach, przy ulicy Włodzimirskiej... Dzięki p. inżynierowi P. Drzewieckiemu .... znalazło się dla nas pomieszczenie, ze wszech miar odpowiednie... Siedziba nasza mieścić się będzie w prawej oficynie gmachu, na jej trzeciem i czwartem piętrze. Poprzez bramę drugą od ulicy Ś-to Krzyskiej i przez małe podwórze wchodzić się będzie na schody wygodne, kamienne, do nas prowadzące". Dalej, następuje dokładny opis rozkładu pokoi, czytelni, ciemni itd.

Rok 1905 był ostatnim rokiem wydawania Kalendarza Fotograficznego. Nie ukazał się on więcej, a szkoda. A może by tak znów wznowić podobne wydawnictwo?

ZBIGNIEW WYSZOMIRSKI

Siarczyn sodowy

Nie wszyscy są chemikami, nie wszyscy też mają obszerne wiadomości z tej dziedziny. Zdarza się, że wielu amatorów fotogr. a nawet zawodowców nie zna np. zasad osłabiania negatywów fotograficznych, nie wie że wywoływanie polega na strącaniu srebra przez substancje redukujące, nie zna roli poszczególnych odczynników stosowanych w kąpielach fotograficznych. Ponieważ jednak obróbka fotograficzna począwszy od negatywu a skończywszy na gotowym fotogramie jest procesem czysto chemicznym, wypada znać chociażby najgłówniejsze zasady tego procesu, wiedzieć o własnościach poszczególnych chemikalii. Wiadomości te ułatwią nam niejednokrotnie pracę, zaoszczędzą materiału i ochronią przed przykrymi rozczarowaniami. W tym też celu, rozpoczynamy monografie głównych odczynników chemicznych stosowanych w fotografii.

Rozpoczynamy od popularnego siarczynu sodu.

Synonimy: siarczyn, sulfit

Nazwy obce: łac.: Natrium sulfurosum; niem.: Natriumsulfit, schwefligsaures Natrium; ang.: Sodium Sulphite; franc.: Sulphite de soude.

Postać i własności: W handlu znajduje się pod dwoma postaciami:

a) siarczyn sodu krystaliczny $Na_2SO_3 . 7\ H_2O$ Bezbarwne, nierównomierne kryształy, łatwo wietrzejące (utleniające się) na powietrzu, tracące przy tym wodę krystaliczną. Utraciwszy wodę krystaliczną tworzą biały bezpostaciowy proszek będący siarczanem sodu Na_2SO_4, nieprzydatny dla celów fotograficznych.

Siarczyn sodu kryst. rozpuszcza się w wodzie w stosunku 1 : 1,5.

Sposób fabrykacji: Siarczyn sodu kryst. otrzymuje się przepuszczając dwutlenek siarki przez roztwór węglanu sodu, lub przez neutralizację roztworu kwaśnego siarczynu sodowego $NaHSO_3$ nasyconym roztworem węglanu sodu Na_2CO_3.

b) siarczyn sodu bezwodny Na_2SO_3. W tej postaci jest znacznie trwalszy od krystalicznego. Jest dwukrotnie wydajniejszy od krystalicznego. Z powodu tych dwóch zalet jest chętniej stosowany przez fotografów. W wodzie rozpuszcza się w stos. 1:4. Świeży i dobry produukt powinien zawierać 80 — 90% Na_2SO_3, gorszy 70 — 75%. Reszta to głównie siarczan sodu. Oznaką znacznego rozkładu produktu bezwodnego, jest zlewanie się proszku w grupki.

Sposób fabrykacji: Pełnowartościowy siarczyn sodu bezwodny otrzymuje się przez odparowanie nasyconego roztworu Na_2SO_3, gorszy przez podgrzewanie produktu krystalicznego w temp. nie przekraczającej 50° C.

Ogólne (własności): Roztwory siarczynu sodu są bardzo nietrwałe. I tak np. roztwór 50 g siarczynu sodu w 250 ccm wody, wylany na miskę i wystawiony na działanie powietrza, po 15 dniach wykazuje już tylko ślady zawartości siarczynu, a reszta została utleniona na siarczan. Przechowując roztwór siarczynu sodu w niedopełnionych butelkach możemy się spodziewać, że po tygodniu w roztworze tym będzie tylko połowa dodanej na początku ilości siarczynu. Dlatego też roztwory siarczynu winny być w silnym stężeniu, a do rozpuszczenia używać tylko wody przegotowanej aby zmniejszyć w ten sposób do minimum zawartość powietrza. Butelki winny być zawsze napełnione do korka, a w razie zużycia części roztworu, dopełnić przez wrzucenie czystych kulek szklanych lub porcelanowych.

Siarczyn sodu wykazuje reakcję alkaliczną.

Próba tożsamości, oznaczenie zanieczyszczeń:

Dla celów fotograficznych, winien być używany produkt możliwie bardzo czysty i wysoko procentowy.

Czysty siarczyn sodu nie wydziela samorzutnie przenikliwego zapachu dwutlenku siarki (SO_2), jak np. kwaśny siarczyn sodu. Woń ta powstanie dopiero przez dodanie do roztworu siarczynu sodu, nieco kwasu siarkowego, lub solnego. Reakcja przebiega wówczas następująco:

$$Na_2SO_3 + 2HCl = 2NaCl + H_2O + SO_2$$

Najczęstszym prawie zawsze obecnym zanieczyszczeniu siarczynu sodu jest siarczan sodu. Jest to zrozumiałe, gdyż jak już wiemy, siarczyn łatwo utlenia się na siarczan sodu Na_2SO_4 który dla celów fotograficznych jest nieprzydatny gdyż nie konserwuje substancji wywołujących hamuje proces wywołania i powoduje zbyt silną alkaliczność wywoływacza. Ponadto, siarczyn może być zanieczyszczony tiosiarczanem sodu $Na_2S_2O_3 . 5H_2O$. Zawartość tiosiarczanu jest niedozwolona, natomiast siarczan jest praktycznie biorąc prawie zawsze obecny, nie wolno jednak dopuścić by było go zbyt dużo. Obecność siarczanu sodu, wykrywamy w nast. sposób: Roztwór siarczynu sodu do którego dodano nieco kwasu solnego i chlorku barowego, po podgrzaniu nie powinien dawać znacznego białego osadu. Duża zawartość tego osadu będzie oznaką znacznej ilości siarczanu sodu.

Najlepiej jednak wykonać próbę oznaczającą nam przydatność badanego siarczynu sodu dla celów fotograficznych. W tym celu z przeciętnej próbki siarczynu bezwodnego odważamy 1 g i rozpuszczamy go w 100 ccm destylowanej wody. Osobno odważamy 0,35 g drobno sproszkowanego nadmanganianu potasu ($KMnO_4$) i rozpuszczamy również w 100 ccm destylowanej wody. Przygotowany roztwór siarczynu sodu, wlewamy powoli stale mieszając do roztworu nadmanganianu potasu i po dobrym zamieszaniu się obu roztworów przesączamy je. Jeżeli przesącz będzie bezbarwny, jest to oznaką że badany siarczyn jest wysoko procentowy i nadaje się z powodzeniem do naszych celów. Nawet przy lekkim zabarwieniu przesączu, można siarczyn jeszcze używać jako składnik wywoływacza. Natomiast jeżeli przesącz będzie silnie zabarwiony na kolor fioletowy, będzie to oznaką, że produkt jest dla nas bezwartościowy i nie należy go używać. Oczywiście badając siarczyn sodu kryst. należy użyć podwójną ilość podanego wyżej składu obu roztworów. Istnieją jeszcze inne metody ilościowego oznaczania siarczynu sodu, wyżej podana jest jednak najmniej skomplikowaną i może być przez każdego bez trudu wykonana. Nie są też potrzebne do tego żadne specjalne odczynniki.

Rozróżnienie siarczynu sodu od kwaśnego siarczynu sodu i od tiosiarczanu sodu wykonuje się następująco:

Roztwór siarczynu sodu, po dadaniu kwasu musi pozostać klarowny. Roztwór tiosiarczanu sodu po dodaniu kwasu mętnieje. Roztwór kaśnego siarczynu sodu ma odczyn kwaśny, tiosiarczanu jest obojętny a siarczynu sodu jest alkaliczny (badanie papierkiem lakmusowym).

Zastosowanie w fotografii

Jako składnik konserwujący substancje wywołujące, jako kąpiel zaczerniająca przy wzmacnianiu sublimatowym (1 cz. siarczynu i 8 — 10 cz. wody), jako kąpiel przerywająca przy osłabianiu nadsiarczanem amonu. Substancje wywołujące jak metol, hydrochinon i inne charakteryzują się tym, że w roztworach wodnych są, nietrwałe i chciwie pochłaniając tlen z powietrza rozkładają się, tracąc pierwotną zdolność redukowania srebra. Produkty utlenienia są intensywnie zabarwione na kolor brunatny, czerwony lub tp. i w stanie takiego rozkładu za:

barwiają warstwy żelatyny płyt, błon lub papierów fotograficznych. Szybkość utleniania się (rozkładu) niektórych substancji wywołujących jest tak szybka i tak znaczna, że trwałość takiego roztworu nie wystarczy praktycznie biorąc nawet na wywołanie jednej odbitki. Czynnikiem konserwującym, chroniącym substancje wywołujące od tak szybkiego rozkładu, jest właśnie siarczyn sodu, który sam chciwie pochłaniając tlen nie dopuszcza do utleniania się substancji wywołujących.

Ilość siarczynu w wywoływaczach nie jest stała, jest różna i zależy od stopnia trwałości substancji wywołującej w wodnym roztworze. Im substancja skłonniejsza do rozkładu, tym większej wymaga ilości siarczynu. Niepotrzebnie nie należy dodawać za dużych ilości siarczynu, gdyż spowodować to może zwolnienie tempa wywoływania, co może pociągnąć za sobą niebezpieczeństwo powstania srebrowego osadu na emulsji fotograficznej. Zbyt duża ilość siarczynu zmniejsza też siłę krycia.

Sposób przechowywania

Siarczyn sodu zarówno krystaliczny jak i bezwodny należy przechowywać w słojach dobrze zamkniętych i w miejscach suchych i chłodnych. Jeżeli przy produkcie krystalicznym na kryształach powstał biały proszek (oznaka rozkładu), należy kryształy przed użyciem opłukać na sicie, bieżącą wodą, a dopiero po tym rozpuszczać w wywoływaczu.

FELIKS M. NOWOWIEJSKI

Poznańska Wystawa „Realizmu socjalistycznego"

Ruchliwy Oddział Poznański P.T.F. zorganizował i eksponował u siebie wystawę „Realizm socjalistyczny w fotografii", na którą nadesłali prace fotograficy z całej Polski. Na tej wystawie — zgodnie z jej artystycznym programem — nie widzimy już zdjęć o charakterze eksperymentalno - abstrakcyjnym, lecz wyłącznie konkretne obrazy rzeczywistości. Tematycznie pokazano bogatą skalę, bo od produkcji do wczasów robotniczych, opieki zdrowotnej, sportu itd., nie zapominając nawet o zabytkach jako kulturalnej tradycji. Równocześnie zdjęcia powyższe nie mają suchego charakteru „dokumentarnego". Tworzone są z intencją artystyczną i troską o wartości formalne, byleby nie formalistyczne, lecz traktujące układ linii i plam waloru — wraz z ekspresją przedmiotową — jako wyraz dla pewnych treści.

I tak — gdy zwiedzać wystawę od strony lewej ku prawej — uderza nas „Spawacz" Kazimierza Najdenowa z Wrocławia. Mistrzowskie rozplanowanie i układ formalny bynajmniej nie są tutaj puste, lecz wypełnione socjalistyczną treścią: oto twarz i ręka pracującego robotnika w ochronnych okularach — tuż przy fontannie iskier. Podobne wartości reprezentuje brom Fortunaty Obrąpalskiej — „Armia pokoju". Rytmika białych drzewców przy sztandarach, kolumn, maszerujących nóg — stwarza tutaj zwartą, mocną, sugestywną całość. Poznańska artystka należy dziś do czołowych przedstawicieli fotografiki w Polsce, co potrafi udowodnić pracami o charakterze bynajmniej nie eksperymentalnym, lecz dojrzałym w artystycznej wypowiedzi.

Wacława Zawadzkiego „Świetliki dla hal fabrycznych" są bardzo pomysłowym optycznie rozwiązaniem propagandowego tematu.

Maksymiliana Myszkowskiego „Zamek Nidzicki w odbudowie" przenosi nas w inny świat. Romantyczny to pejzaż parkowy, jako dekoracyjne obramowanie zdjęcia, którego partią środkową jest architektura. Całość tchnie typowym dla Myszkowskiego poetyckim urokiem. „Harfiarka — portret Krystyny Zemancovej" jest cennym przykładem pasjonujących artystę prac na temat „filharmoniczny".

„Na hali" Jarosława Stanisławskiego (także z Poznania) posiada wszelkie zalety interesującej konstrukcji, gdzie pierwszoplanowe prostokąty konstrukcji dachowej rozdzielają jak gdyby witrażowo — obrazy górskiej sielanki.

Karola Holeksy z Cieszyna „Urok wczasów" dobrze uplastycznia tę zdobycz świata pracy — w efektownym portrecie dziewczyny na tle żagla, jeziora i mazurskiego boru. Także „Wczasy" Bronisława Świeżewskiego z Łodzi są podane zręcznie i ciekawie.

„Ziemia, ziemia" Stanisława Rybaka z Warszawy jest próbą kompozycji figuralnej, której artystyczne opanowanie okazuje się ważne w sztuce tematycznej. U Rybaka zasługuje na podkreślenie moment udanej reżyserii sceny. Kompozycyjne dążenie do urozmaiconego, a zarazem zharmonizowanego układu grupy ludzkiej cechuje również operację chirurgiczną widzianą przez Stanisławę Siurawską z Białogrodu („W służbie zdrowia").

„Spływ Dunajcem" Mirona Kołakowskiego z Częstochowy jest zdjęciem pełnym niepowszedniego czaru i subtelności w odtwarzaniu ojczystego pejzażu (społeczna funkcja polega tutaj znowu na tematyce wczasów). Podobne założenia twórcze ma również praca Stefana Arczyńskiego „Owce w dolinie", skomponowana ze smakiem i przyjemna w wyrazie (Wrocław).

„Drażetkarki" zwróciły uwagę Mariana Kornickiego (Poznań) — pięknem fabrycznego narzędzia. „Taternicy na Żabim Mnichu" Kazimierza Koniecznego (z Gniezna) nawiązują do już wspomnianych usiłowań w zakresie kompozycji grupy (postacie dobrze upozowane i rozmieszczone na płaszczyźnie zdjęcia). Podobnie artystyczna w konstrukcji jest scena ze sztafażem pejzażowym i wyzyskaniem elementów żeglarskich „Na jeziorze Mamry" — Zbigniewa Czarneckiego (Poznań).

Ryszarda Szczęsnego „Racjonalizator" (Łódź) korzysta znów z abstrakcyjnych elementów rysunkowych technika, skontrastowanych z konkretem głowy i rąk. Czarne plamy, okalające ze wszystkich stron białe partie centralne, skierowują naszą uwagę na wytwór pracy inżyniera czy technika — przedmiot jego myślowej koncentracji.

„Motocykliści" Zygmunta Obrąpalskiego są przykładem znakomitej kompozycji. Sportowy start, pełen życia i ruchu, został tutaj kunsztownie zharmonizowany przez oparcie całości na pionowych rytmach motocyklistów i pocztów sztandarowych w głębi. Trafny jest także podział fotografii (mniej więcej podług złotego cięcia) na część zacienioną i błyski na chorągwiach i transparentach.

Także bardzo szczęśliwe kompozycyjnie jest obok umieszczone zdjęcie „Z. M. P." Fortunaty Obrąpalskiej.

„Wielki plan" Adama Śmietańskiego (Poznań) jest niejako „martwą naturą", ale ułożoną z pewnym zamiarem treściowym. Dynamika linii równoległych do przekątnej — we fragmentach architektonicznych, rozwichrzonych flagach i obłokach — stanowi tutaj o artystycznym sensie kompozycji. „Ponad normę" Franciszka Stobika z Katowic jest ekspresyjnym zdjęciem, mającym na celu pokazanie pracy hutników. Edwarda Węglowskiego (Kraków) „Budowa nowej hali fabrycznej" posiada polot kompozycyjny na usługach treści, obrazującej przemysłową rozbudowę kraju.

Podkreślmy także brom Jana Kiepuszewskiego z Bydgoszczy „W trosce o zdrowie dziecka". Faliście układające się rytmy kołder, sukien, kapucy itd. stanowią otoczenie punktu centralnego, którym jest twarzyczka dziecka, ufnie spoglądającego w przyszłość.

„W akcji" Stanisława Ziółkiewicza (Poznań) jest zdjęciem sportowym bez zarzutu. W siatkę białych linii placu tenisowego złapany zawodnik i jego cień stanowią doskonałe rozplanowanie poszczególnych plam i akcentów. Poza tym wystawia Stefan B. Poradowski z Poznania, znany kompozytor, jednocześnie zapalony fotografik, wypowiadający się pięknie zarówno w pejzażu jak i w kompozycji figurowej. Wspomnimy jeszcze — wartościowe prace Józefa Myszkowskiego (Poznań) i ogólnie udział fotografików z różnych stron kraju.

W sumie wystawa świadczy o poważnych osiągnięciach tematycznej sztuki polskich fotografików.

Komunikaty

X-ta Wystawa Fotografiki Oddziału w Grodzisku Mazowieckim

W wystawie wzięli udział członkowie P. T. F. z całego kraju. Wystawców było 36. Z nadesłanych prac po kwalifikacji przyjęto 103 fotogramy.

Wystawa odbyła się w Grodzisku Mazowieckim w dniach 26. 11. do 3. 12. 51. a następnie została przeniesioną do Płocka gdzie trwała od 15. 12. do 22. 12. 51.

Wystawa zorganizowana została w porozumieniu z Prezydium Warszawskiej Wojewódzkiej Rady Narodowej, które pomagało w urządzeniu jej na terenie Płocka dostarczając środków lokomocji.

Nagrody otrzymali:

Nagroda Ministerstwa Kultury i Sztuki — 500 zł: Stanisławski Jarosław z Poznania.

Nagrody Warszawskiej Wojewódzkiej Rady Narodowej:

I — 1.000 zł: Stapiński Bronisław z Katowic

II — 700 zł: Deptuszewski Stefan z Grodziska Mazowieckiego

II — 700 zł: Drozdowski Jan z Krakowa

II — 700 zł: Kaczanowski Feliks z Lublina

III — 500 zł: Żukowski Ludwik z Grodziska Mazowieckiego

III — 500 zł: Myszkowski Józef z Poznania

IV — 400 zł: Nowak Henryk z Gdańska.

Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej, Wydział Kultury zakupił fotogramy z wystawy na sumę 1.300,— zł.

Z życia oddziałów P. T. F.

KORESPONDENCJA Z POZNANIA

Środa, godzina 19-ta z minutami. Rozpoczyna się zebranie w lokalu poznańskiego Oddziału P. T. F.

W dużej prostokątnej sali siedzi kilkadziesiąt osób spoczywających wygodnie na krzesłach ustawionych rzędami. Pośrodku krzeseł, przez całą sale biegnie wąskie przejście prowadzące od frontowych drzwi wejściowych z ulicy do małego „prezydialnego" stolika. Obok niego ustawiono wysoki pulpit dla prelegenta, oświetlony specjalną, dyskretną lampką. Poza nim, pod sufitem zainstalowano nawinięty na rolecie ekran. W razie potrzeby ekran zostanie opuszczony, światła na sali zagasną i rozpocznie się projekcja filmów, przezroczy itp. Ściany lokalu dźwigają kilkadziesiąt oprawnych pod szkłem

fotogramów. Są to eksponaty odbywającej się wystawy fotografiki albo pokazu takiej wystąwy przysłanej na „gościnne występy" z innego ośrodka P. T. F.

Zebranie zostaje otwarte przez członka zarządu Oddziału, który zarazem obejmuje obowiązki przewodniczącego.

Początek zebrania łączy się tradycyjnie z apelem o punktualne przychodzenie. Niestety członkowie pilnie baczą by ta tradycja nie doznała najmniejszego uszczerbku. Na wstępie odczytany zostaje zwykle jakiś komunikat informujący zebranych o nowinkach w życiu artystycznym lub organizacyjnym. Bywa, że odrazu wywiązuje się na aktualny temat ożywiona wymiana zdań.

Przewodniczący oddaje głos prelegentowi, którego nazwisko i temat prelekcji jest zazwyczaj znany z ogłoszenia wywieszonego parę dni przedtem w oknie wystawowym lokalu.

Prelegent staje przy pulpicie i rozpoczyna się główny punkt programu. Zależnie od temperamentu, wymowy, wiedzy i innych talentów osobistych, prelekcja zachowuje pozycję „gwoździa" wieczoru albo... ją traci. W praktyce różnie bywa.

Po zakończeniu prelekcji przewodniczący otwiera dyskusję. Właśnie ta dyskusja ma dać odpowiedź na pytanie, czy wygłoszony referat pokładane w nim nadzieje spełnił lub nie. Dyskusja nie od razu rusza z kopyta. Przeważnie trzeba ją rozkręcić, trzeba rozruszać towarzystwo. Z mocy tradycji, sięgającej czasów istnienia Stowarzyszenia Miłośników Fotografii, funkcję tą spełnia zazwyczaj kol. Obrąpalski i osobnik niżej skromnie podpisany. Należy lojalnie przyznać, że funkcję tą pełnią na ochotnika i cała przyjemność jest po ich stronie. Dyskusję rozpoczynają zatem wymianą poglądów, najczęściej różniących się krańcowo. Potem już wszystko idzie doskonale, członkowie zabierają chętnie głos i nastrój wyraźnie się ożywia. Temperatura na sali się podnosi (dosłownie i w przenośni).

Obecnie przewodniczący zaczyna niespokojnie zerkać na zegarek. Robi się późno = zbliża się godzina 21-sza.

Nie widać jednak końca debat. Teraz powoli okazuje się czy referat był bardziej interesujący od dyskusji rozwiniętej na jego tle — czy odwrotnie. Nie należy się obawiać tego „odwrotnie". Wszystko jest dobre co służy rozjaśnieniu i poszerzeniu myślowych horyzontów. Wprawdzie są osoby, które z zasady nie pozwalają się „dać przekonać" o słuszności przeciwnego zdania, gdyż za punkt ambicji uważają niezłomne trwanie na zajętym pierwotnie stanowisku, ale polemiki słuchają przecież i inne osoby, które mają możność wyrobić sobie słuszny pogląd o sednie sprawy.

Gdy przewodniczący ogłasza zakończenie zebrania, obecni powstają z ociąganiem. Niektórzy prowadzą dalej dyskusję w grupkach, lub parami. Będą duskutowali jeszcze na ulicy w drodze do domów. Lokal powoli pustoszeje...

H. Kaden

Dobre rady

Jak zbadać stopień wyczerpania utrwalacza?

Chcąc zbadać stopień wyczerpania utrwalacza, postępujemy w następujący sposób. Do probówki lub małej buteleczki wlewamy nieco utrwalacza który chcemy zbadać i dadajemy do niego kilka kropli 10%-wego roztworu jodku potasowego. Jeżeli powstanie silne zmętnienie nie znikające mimo silnego potrząsania probówką, będzie to oznaką wczerpania utrwalacza. Natomiast jeśli zmętnienie po potrząśnięciu probówki zniknie, oznacza to, że utrwalacz jest zdatny jeszcze do użytku. Przy zupełnie świeżym utrwalaczu, nie następuje żadne zmętnienie.

Skrzynka zapytań

Kazimierz Trzęsowski, Poznań.

Głębia ostrości zależna jest od trzech czynników:

1) od odległości obiektywu aparatu fotograficznego
2) od siły światła obiektywu
3) od ogniskowej obiektywu

Obiektyw który Kolega posiada, należy do kategorii obiektywów bardzo jasnych i przez to posiada ograniczoną głębie ostrości. Jeżeli nam miejsce pozwoli, zamieścimy w jednym z najbliższych numerów Świata Fotografii, tabele głębi ostrości.

Prawnik - Fotografikom

Publikacja reprodukcji fotogramu bez zgody autora i bez podania jego nazwiska

S. L. z Poznania. — Z listu Pana wynika, że wykonał Pan na zamówienie Spółdzielni Wydawniczej K. 10 sztuk powiększeń 13×18. Spółdzielnia K. powiększ nia zakupiła i wszystko byłoby w porządku, przynajmniej na pozór, gdyby nie zobaczył Pan na własne oczy, że w autobusowym rozkładzie jazdy znajduje się reprodukcja fotografii sprzedanej Spółdzielni Wydawniczej K. Wydawcy rozkładu jazdy zamieścili tę reprodukcję bez podania autora i z nic nie znaczącą dla Pana wzmianką, że zdjęć dostarczył Fundusz Wczasów Pracowniczych. Nikt Panu do dnia dzisiejszego nie zaproponował zapłacenia honorarium autorskiego, a nawet nie otrzymał Pan żadnej odpowiedzi na list wysłany w dniu 4 października 1951 roku do Wydawnictwa, które wydało rozkład jazdy. Pyta się Pan — co robić?

Nie pisze Pan, czy na egzemplarzach fotografii sprzedanych Spółdzielni K., które, jak Pan przypuszcza, posłużyły do wykonania reprodukcji zamieszczonej w rozkładzie jazdy, czy na tych egzemplarzach zamieścił Pan, ujęte w jakąkolwiek formę, z a s t r z e ż e n i e p r a w a u t o r s k i c h oraz rok dokonania zdjęcia. Od tego faktu wiele zależy, ponieważ art. 3-ci ustawy o prawie autorskim uzależnia istnienie prawa autorskiego (majątkowego) od zamieszczenia na odbitkach wzmianki o zastrzeżeniu prawa autorskiego. Forma zastrzeżenia jest obojętna, byle tylko treść nie budziła wątpliwości. Można np. użyć słów: „prawo autorskie zastrzeżone", albo „wszelkie prawa zastrzeżone" itp. Można również obok powyższego zastrzeżenia umieścić klauzulę zezwalającą każdemu na eksploatowanie dzieła pod pewnymi warunkami, jak to czynią członkowie ZAIKS'u, którzy zezwalają generalnie na reprodukcję fotogramów pod warunkiem podania autora i zapłacenia honorarium wg cennika. Taka klauzula, jak stosowana przez członków ZAIKS'u, zastępuje zgodę autora na dokonanie reprodukcji w każdym poszczególnym wypadku, a osoby dokonujące reprodukcji na jej podstawie są w porządku jeżeli tylko dochowały zastrzeżonych w klauzuli warunków. Jeżeli tej klauzuli na fotogramie brak, jest konieczne uzyskanie oddzielnej zgody autora na reprodukcję.

W niniejszej odpowiedzi zakładam, że w Pana wypadku nie było klauzuli zezwalającej na dokonanie reprodukcji. Gdyby ta klauzula istniała odpadłby tylko jeden zarzut, a mianowicie, że dokonano reprodukcji bez zgody autora.

Przepis art. 3-go ustawy o prawie autorskim wymaga ponadto, co powiedzieliśmy wyżej, zaznaczenia roku wykonania zdjęcia, gdyż jeżeli autor zaniedbał podania roku, to na nim, w razie procesu, spoczywa obowiązek udowodnienia, że osoba naruszająca prawo autorskie z n a ł a rok wykonania zdjęcia, a więc, że w i e d z i a ł a, iż termin ochronny (10 lat od wykonania zdjęcia) jeszcze nie upłynął.

Ponieważ w praktyce jest rzeczą bardzo trudną komuś udowodnić, że coś wiedział, zatem nie podanie roku może spowodować nawet przegranie procesu.

O ile w danym przypadku spełnił Pan oba wymogi art. 3-go, a przynajmniej zamieścił wzmiankę o zastrzeżeniu praw (przy czym wystarczy jeżeli zamieścił Pan tę wzmiankę na pierwszej sprzedanej odbitce tego samego fotogramu, zamieszczenie jej na wszystkich nie jest niezbędne), to w takim razie zachowuje Pan pełnię praw autorskich (majątkowych), a co za tym idzie: posiada Pan prawo żądania od Wydawnictwa zapłacenia odszkodowania, to znaczy praktycznie, że zapłacenia co najmniej tyle, ile wynosiłoby honorarium autorskie za wykonanie reprodukcji i rozpowszechnienie we wszystkich nakładach autobusowego rozkładu jazdy, należne wg przyjętych powszechnie cen w tego samego rodzaju wydawnictwach. W tym celu winien Pan zorientować się w cenach i wystąpić ponownie do Wydawnictwa z żądaniem wypłacenia dokładnie określonej kwoty pieniężnej, z zagrożeniem wystąpienia na drogę sądową.

Odszkodowanie, o którym mówiliśmy dotychczas, należy się z przysługującego, na zasadzie art. 59 ustawy o pr. aut., roszczenia prawno-cywilnego, uzasadnionego bezprawnym wkroczeniem w prawo autorskie (majątkowe) przez wykonanie i rozpowszechnienie reprodukcji bez zgody autora i zapłacenia honorarium.

Niezależnie od prawa do odszkodowania na zasadzie powyższej, przysługuje Panu prawo oparte na prawie osobistym i to niezależnie już zupełnie od tego czy spełnił Pan warunki wymagane przez art. 3 ustawy (zastrzeżenie praw), czy też nie, a zatem niezależnie od tego, czy przysługuje autorowi prawo autorskie (majątkowe). Uprawnienie, o którym teraz mówimy wypływa z art. 62 ustawy o pr. aut., który stanowi, że twórca pokrzywdzony w zakresie jego osobistego stosunku do dzieła może — chociażby prawo autorskie (majątkowe) wcale nie istniało lub wygasło — żądać niezależnie od roszczeń z art. 59 (o którym była właśnie wyżej mowa) zaniechania czynów krzywdzących i usunięcia ich skutków, a jeżeli czyn był popełniony rozmyślnie sąd na wniosek pokrzywdzonego może mu oprócz odszkodowania przyznać za poniesione przykrości i inne osobiste uszczerbki odpowiednią kwotę, którą oznaczy stosownie do zachodzących okoliczności według swobodnego uznania sądu (p o k u t n e).

Otóż zamieszczenie w rozkładzie jazdy reprodukcji z fotogramu, którego jest Pan twórcą i to bez podania autora — naruszyło dwa rodzaje tzw. praw autorskich — osobistych: prawo do autorstwa (ojcostwa) dzieła i prawo do decydowania o publikacji dzieła.

Zamieszczenie reprodukcji fotogramu bez podania jego autora jest typowym przykładem wyrządzenia szkody w zakresie osobistego stosunku twórcy do dzieła. Równie klasycznym przykładem naruszenia praw autorskich — osobistych jest rozpowszechnianie reprodukcji fotogramu bez zgody jego twórcy.

Z powodu naruszenia prawa osobistego można żądać, na podstawie art. 62 ustawy o pr. aut., zamieszczenia przez Wydawnictwo w poczytnej prasie ogłoszeń podających do wiadomości publiczności nazwisko autora reprodukcji wraz ze wzmianką zawierającą przeproszenie. W razie odmowy Wydawnictwa może Pan domagać się zadośćuczynienia w sądzie i żądać ogłoszenia w pismach wyroku. Proces o to można połączyć z procesem o odszkodowanie na zasadzie art. 59.

Aby jednak żądać „pokutnego" musiałby Pan wykazać, że Wydawnictwo działało „roz-

myślnie", co jest trudniejsze do przeprowadzenia. W danym wypadku należałoby udowodnić, że Wydawnictwo rozmyślnie zataiło autora, względnie, że opublikowało reprodukcję fotogramu wiedząc, że autor nie przeznaczył fotogramu do opublikowania.

Wreszcie mógłby Pan — tym razem niezależnie od dochodzenia swych praw w drodze powództwa cywilnego — wystąpić do sądu z prywatno-karnym oskarżeniem przeciwko odpowiedzialnym osobom z zarządów tych instytucji, które przekazały do reprodukcji fotogram nabytych nie do tego celu. Oskarżał by Pan o wkroczenie w wyłączne prawa twórcy, czyli o naruszenie art. 68 ustawy o pr. aut., który stanowi, że: „kto wbrew przepisom ustawy niniejszej wkracza w wyłączne prawa twórcy, lub jego następcy prawnego, podlega karze aresztu do sześciu miesięcy lub grzywny do dziesięciu tysięcy złotych albo obu tym karom łącznie".

Jednakże warunkiem od którego zależy odpowiedzialność karna osoby wkraczającej w wyłączne prawa twórcy, jest istnienie u tej osoby tzw. winy umyślnej, to znaczy, że sprawca może być ukarany jeżeli działał z pełnią świadomości. Zachodzi to, gdy np. sprawca wiedział, że twórca nie zezwolił na publikację reprodukcji, ale pomimo posiadania tej wiadomości reprodukcję opublikował, albo gdy np. znając nazwisko twórcy u m y ś l n i e (a więc nie przez niedbalstwo) nazwiska przy reprodukcji nie podał. Sprawca odpowiada także jeżeli nie miał wprawdzie pewności, że postępuje bezprawnie, ale przewidywał, że swym działaniem m o ż e wkroczyć w wyłączne prawa twórcy i na to się godził. Ta ostatnia forma przestępstwa może mieć miejsce gdy np. wydawca nie wie dokładnie czy twórca udzielił zgody na rozpowszechnianie reprodukcji, ale pomimo braku tej wiadomości ryzykuje publikację godząc się z e w e n t u a l n y m naruszeniem wyłącznego prawa twórcy do decydowania o publikacji swego dzieła.

Wynika z tego, że jeżeli oskarżony wykaże (bo udowodnienie tego obciąża oskarżonego), że np. dokonując publikacji reprodukcji działał w przekonaniu (chociaż jak się p o t e m okazało w przekonaniu błędnym), że autor udzielił na publikację zgody — sąd takiego oskarżonego uwolni od odpowiedzialności karnej.

Uniewinnienie oskarżonego w postępowaniu karnym nie zamyka pokrzywdzonemu drogi procesu cywilnego, gdy natomiast uzyskanie wyroku skazującego bardzo ułatwia twórcy dochodzenie odszkodowania w postępowaniu cywilnym, a w szczególności uzyskanie „pokutnego".

Pragniemy uprzedzić, że proces na tle prawa autorskiego jest często pod względem prawnym trudny i zawiły — dlatego, w razie konieczności jego przeprowadzenia, lepiej jest powierzyć sprawę adwokatowi znającemu te zagadnienia. Sąd przyznaje stronie wygrywającej proces zwrot kosztów tego procesu od strony przeciwnej.

Na zakończenie musimy zaznaczyć, co przy innej może okazji omówimy bardziej dokładnie, że wszystkie powyższe uwagi odnoszą się jedynie i w y ł ą c z n i e tylko do ochrony praw twórcy takiej fotografii, która jest prawdziwym fotogramem, a więc „dziełem" w rozumieniu ustawy o prawie autorskim. „Dziełem" w brzmieniu tej ustawy jest „przejaw działalności duchowej, noszący cechę osobistej twórczości". Każde słowo powyższej definicji jest ważne i posiada sens, który wyjaśnimy innym razem by nie przedłużać nadmiernie niniejszego artykułu. Teraz wystarczy podkreślić, że ustawa ochrania tylko prawa twórców dzieł sztuki, a więc fotogramów o wartości artystycznej, przy czym nie ma żadnego zgoła znaczenia czy twórcą jest np. członek Polskiego Związku Fotografików, lub innej organizacji zawodowej albo społecznej — czy twórca jest osobą „niestowarzyszoną".

mgr H. Kaden

Kącik 35 mm.

MARIAN KORNICKI

ROZMYŚLANIA TRZYDZIESTOPIĘCIOMILIMETROWE

Kochany Czytelniku! Przeczytawszy tytuł pomyślałeś zapewne, że autor zwariował. Jak można myśli i rozważania ujmować w system matematyczny! Ale nie jest tak źle. Rozmyślania nasze bowiem dotyczyć będą tylko najpopularniejszego w świecie fotograficznym wymiaru: taśmy filmowej szerokiej na 35 milimetrów. Wymiar, ustalony przed laty przez genialnego Edisona stał się podstawą do rozpowszechnienia się filmu o tej szerokości na całym świecie — jednego z najpotężniejszych przemysłów świata.

Trzydzieści pięć milimetrów! Co najmniej tylu zapalonych i fantastycznych zwolenników, jak niemniej rozpalonych i nieprzejednanych wrogów. Od lat przeszło trzydziestu, to jest od chwili gdy na rynku ukazała się Leica, trwa ta bezkrwawa wojna, prowadzona ze zmiennym szczęściem.

Trwa nieubłaganie od chwili, gdy taśma trzydziestopięciomilimetrowa, opanowawszy zwycięsko i bezapelacyjnie kinematografię zawodową, sięgnęła po uznanie wśród fotografów amatorów.

Powtarzam — żadna nowość fotograficzna nie miała tylu zwolenników i tylu wrogów!

Co prawda, ci ostatni wymierają powoli, czy to naturalną śmiercią, czy też przekonani wreszcie o zaletach małego formatu. Wymierają powoli najzagorzalsi wrogowie — konserwatyści,

rekrutujący się spośród fotografów „starego autoramentu", przyzwyczajonych do „altany" i „solidnej" kamery, tak około 13×18 cm. Bo też istotnie, taka „pchełka", jak nazywał kamerę małoformatową mistrz Bułhak, budziła początkowo śmiech i politowanie. Przecież w celowniku nic nie widać! A już sam negatyw? Seryjnie wywoływane zdjęcia, na czas, bez żadnej kontroli obrazu! Widocznie jednak były jakieś zalety, kiedy to po wojnie mistrz Bułhak paradował po Polsce z małą kamerą na piersi. Ale nie dziwmy się starym fotografom. Taśma trzydziestopięciomilimetrowa to nie tylko inny format, to zupełne zrewolucjonizowanie techniki zdjęć i techniki pracy ciemnicowej. To cały system, wymagający od operatora pokaźnego zasobu wiedzy. To nie jest aparat dla „pstrykacza", jeśli ma dać choć przeciętne wyniki. Ukazanie się Leiki, prototypu kamery trzydziestopięciomilimetrowej, wywołało przed laty prawdziwy przewrót w fotografii amatorskiej, zawodowej i naukowej. Dokonywanie wielu zdjęć „podchwyconych", sportowych, prasowych, trudnych zdjęć robionych przez inżynierów, architektów, kryminologów, biologów, medyków, przez ekspedycje naukowe — stało się możliwe, dopiero dzięki kamerze z filmem kinowym.

Trzydzieści pięć milimetrów! Czy wiecie co to oznacza?

Poparcie najpotężniejszego przemysłu filmowego, zawodowego, produkującego tą taśmę o najlepszych emulsjach, które, wypróbowane wpierw w atelier filmowych, trafiają już do rąk amatorów udoskonalone w stopniu najwyższym. To jedno.

Do tego kamery wydoskonalone w sposób najfantastyczniejszy, zmniejszający do minimum potrzebę „technicznego myślenia", aby nie zrobić jakiego błędu, umożliwiające skupienie uwagi całkowicie na kompozycji i oświetleniu motywu. Wszelkie finezje i unowocześnienia, przenoszące się dopiero później na zwykłe kamery. I to dość powoli (np. blokowanie filmu i migawki dla uniemożliwienia podwójnych zdjęć). Zalet jest cała góra: przydatność do wszelkich dziedzin fotografii zarówno do portretu, jak fotografii prasowej, albo naukowej, szybkość i niezawodność pracy w różnych warunkach atmosferycznych, wymienność obiektywów, automatyczne nastawianie ostrości (istotna zaleta małej kamery — dalomierz), ale też i kosztowna i niełatwa w obsłudze. Mimo to mógłbym wymieniać jeszcze długie szeregi zalet.

Po tych wszystkich wywodach, pochwalających i apoteozujących kamerę, używającą filmu perforowanego, dalszy ciąg artykułu czytać będą zapewne tylko zagorzalcy, albo mający zamiar nabycia takiej kamery, albo już ją posiadający, ale... jeszcze nią nie rozczarowani.

Bo ja znam i takich. Skuszony znakomitymi wynikami, uzyskiwanymi np. Leiką przez znajomych, kupował sobie taki jegomość kosztowny aparat „35-milimetrowy" sądząc w naiwności swej, że aparat ten już sam wszystko zrobi.

„No pewnie — mówiło mi już wielu znajomych — nic dziwnego, że masz „takie" zdjęcia, przecież masz Leikę! Och, gdybym ja miał taki aparat!..."

Nie ma świateł bez cieni — to jedno przysłowie, a drugie cytuję za Cyprianem: „zając może spać spokojnie, jeśli najlepsze flinty są w rękach kiepskich strzelców!"

Nie ma więc jeszcze metody pracy (bo taśma trzydziestopięciomilimetrowa wymaga osobnych i szczególnych metod pracy), któraby miała same zalety. Są i wady, nieraz dość poważne. Największą trudność sprawia amatorowi całkowite opanowanie techniki zdjęć, opanowanie kamery i pracy ciemnicowej, przy czym wymagana jest drobiazgowa dokładność i czystość pracy. Inaczej wyniki będą zupełnie mizerne, a praca będzie raczej obliczona na ilość, niźli na jakość. Zbędność „myślenia technicznego", a więc względnie łatwa obsługa, prowadzi do strzelania na wszystkie strony, niczym z karabinu maszynowego, byle skończyć taśmę.

Recepta na wywoływanie taśmy kinowej jest bardzo prosta: nawinąć film na szpulę Correxa, włożyć do puszki, zamknąć, nalać wywoływacza, kręcić gałką przez 10 minut, utrwalić, wypłukać, wysuszyć! W tej prostej recepcie mieści się jednak ogrom wiedzy czysto rzemieślniczej. Przecież ta taśma będzie podstawą do dalszej obróbki. Niedowołanie, zła temperatura, duża różnica temperatur między płynami, stary wywoływacz, lub utleniony, dotykanie filmu palcami zabrudzonymi chemikaliami — to drobna część możliwych błędów, które bezpowrotnie zniszczą nasz cenny negatyw.

mgr Marian Kornicki

Kącik 16 mm.

COŚ NIECOŚ Z PRAKTYKI „REWOLWEROWCA"

Rewolwerowcami na amerykańskim „Dzikim Zachodzie" nazywano typy spod ciemnej gwiazdy, szumowiny, które — z dwoma dymiącymi rewolwerami w rękach szerzyły postrach i śmierć wśród spokojnych mieszkańców. Do legendy niemal przeszły ich bajeczne wyczyny w szybkości, sprawności i celności w strzelaniu, strzały „z biodra", rozbijanie w puch rzucanych w powietrze kamieni, błyskawiczne oddawanie strzałów i inne, podobne historie.

My — rewolwerowcy filmowi — jesteśmy usposobieni zupełnie pokojowo (choć czasem bardzo agresywnie wobec tematów filmowych...), a nasze rewolwery służą zupełnie innym celom. Co prawda to są i cechy wspólne: szybkość w pracy i sprawność w działaniu.

Albowiem właśnie szybkość i sprawność są cechami kamery filmowej zaopatrzonej w rewolwerową tarczę obrotową z obiektywami (łacińskie: revolvo - obracam). Oczywiście lepsza

sprawność kamery pozwala też na wydajniejszą pracę filmującego.

Rewolwer (względnie saneczki wymienne — będące odmianą tego systemu szybkiej zmiany obiektywów) to ostatni etap rozwojowy kamery filmowej, stosowany już zresztą oddawna niemal wyłącznie w kamerach zawodowych normalno- i wąskotaśmowych, zarówno atelierowych, jak reporterskich i na ekspedycjach naukowych.

W aparatach amatorskich utrzymały się — z łatwo zrozumiałych względów — wszystkie typy umocowania obiektywów.

Spotykamy więc w przeważnej większości aparaty wyposażone w jeden obiektyw o „uniwersalnej" ogniskowej 2 do 2,5 cm w oprawie niewymiennej (w formacie 8-milimetrowym ogniskowa ma zwykle 10 mm).

Zależnie od jasności tego obiektywu oprawa jest typu fixfocus (nie nastawialna), dająca obraz ostry od ok. 2 metrów do nieskończoności, nastawiana na dwa zakresy (około 1 — 3 m i 3 m do nieskończoności), lub posiadająca dokładną, nastawialną skalę odległości w metrach, czy stopach (aparaty pochodzenia angielskiego). Taka skala jest już konieczna przy obiektywie o jasności f/1,5 mającym dość małą głębię ostrości przy pełnej przesłonie i nastawieniu na bliższe odległości.

Drugim typem oprawy jest oprawa wymienna, zaopatrzona najczęściej w gwinty standaryzowane typu Bell i Howell, lub w urządzenia bagnetowe, pozwalające na wymianę obiektywów różnych ogniskowych jednym ruchem ręki.

Ostatnim wreszcie typem jest nasz rewolwer, względnie jego odmiana — saneczki wymienne (Siemens) — pozwalające na jednoczesne wkręcenie dwu, trzech, a nawet czterech różnych obiektywów.

Istotne zalety tego precyzyjnego urządzenia (znanego zresztą od dawna przy mikroskopach) są jasne: wystarcza jeden chwyt, aby ulokować obiektyw o innej ogniskowej przed okienkiem filmowym. Bezwątpienia system ten daje olbrzymią gotowość do zdjęć w każdej sytuacji, nieosiągalną żadnym innym sposobem, nawet jeśli wymianę obiektywów przyśpiesza urządzenie bagnetowe.

Szukanie potrzebnego właśnie obiektywu po kieszeniach, czy w futerale jest zawsze związane ze stratą czasu, nie mówiąc o możliwości uszkodzenia, czy zgubienia cennych obiektywów.

Oprawa rewolwerowa ma najczęściej kształt — umocowanej obrotowo - okrągłej tarczy (również innych kształtów np. prostokąta przy kamerze Kodaka) przyciskanej sprężyną do szlifowanej strony czołowej aparatu, przez co uzyskuje się zachowanie nadzwyczajnie dokładnej odległości obiektywu od płaszczyzny filmu. Odpowiednia zapadka pozwala na zatrzymanie się obiektywu w pozycji do zdjęć na osi optycznej, a więc „zjustowanie" środka obiektywu ze środkiem filmu.

Wielokrotnie podnoszone obawy, iż rewolwer szybko zabrudza się i traci przez to precyzję ustawienia, są niepoważne.

Czystość utrzymania całej kamery jest i tak obowiązkiem szanującego się filmowca i każdy aparat zawiedzie jeśli nie będzie należycie utrzymywany w porządku i starannie czyszczony.

Nie ma jednak zalet bez wad: powodów, dla których nie wszystkie kamery zaopatruje się w rewolwery jest kilka: zwiększenie ciężaru kamery, wymiarów (trzeba nader ostrożnie obchodzić się z aparatem, posiadającym wystające rury obiektywów) no i przede wszystkim cena. Rewolwer, będący urządzeniem precyzyjnym niepomiernie podwyższa cenę aparatu, a kieszeń amatora nigdy nie jest zbyt obciążona pieniędzmi — raczej wydatkami! Kto jednakże choć raz pracował kamerą kinową z rewolwerem, ten się jej nie wyrzeknie, zwłaszcza, gdy robiąc np. reportaż, musiał błyskawicznie zmienić obiektyw szerokokątny na długoogniskowy.

Zasadniczo wyposażenie rewolweru w obiektywy jest dowolne. Mogą być one różnych systemów i różnych fabrykantów, pod warunkiem posiadania identycznej oprawy.

Najkorzystniejszym zestawieniem będzie jednak zespół złożony z obiektywów normalnego, szerokokątnego i długoogniskowego, lub tele. Niektórzy amatorzy wolą rezygnować z obiektywu szerokokątnego na korzyść dwóch długoogniskowych (w formacie 16-milimetrowym np. 5 i 7,5 cm), kierowani czy to względami czysto artystycznymi (naturalna perspektywa) czy też możliwością filmowania z daleka bez zwracania uwagi, zwłaszcza przy scenach z dziećmi.

Długość ogniskowej największej jest jednakże ograniczona i to przede wszystkim średnicą rewolweru, a więc wzajemnym odstępem obiektywów. Czym większy odstęp obiektywów, tym bardziej mogą się różnić ich ogniskowe, bez obawy „wchodzenia" teleobiektywu w pole widzenia szerokokątnego, czy normalnego.

Dotyczy to szczególnie tego ostatniego, jako najczęściej używanego, a sens istnienia głowicy rewolwerowej byłby znikomy, gdyby za każdym razem przyszło wykręcać długą rurę teleobiektywu.

W wypadkach krańcowych najczęściej wystarczy jednakże zdjąć tylko osłonę słoneczną z teleobiektywu, zazwyczaj dość pokaźnych rozmiarów. Najlepiej wtedy będzie jeśli osłona ta zamiast gwintu do wkręcania posiadać będzie oprawę do zwykłego nakładania.

Niektóre fabryki stosują głowicę rewolwerową stożkową zamiast płaskiej, tak, jak w mikroskopach, umożliwiając przez to zakładanie nawet bardzo długoogniskowych „armat" bez obawy o przesłonięcie pola widzenia innymi obiektywom.

Najprostszym zresztą sposobem sprawdzenia, czy pole widzenia jest wolne, jest nakręcenie paru metrów taśmy w różnych warunkach świetlnych (kierunek padania światła) co pozwoli nam jeszcze na dodatkowe stwierdzenie, czy światło, odbite od chromowań innych obiektywów nie daje odblasków na filmie. Jeszcze łatwiej możemy zaobserwować te fakty, jeśli kamera posiada urządzenie do bezpośredniego oglądania okienka filmowego od strony filmu, lub urządzenie lustrzane z matówką (używane też do nastawiania ostrości — np. Paillard). Dla stwierdzenia szkodliwych refleksów i odbić najlepiej użyć światła sztucznego (żarówki) przemieszczanego w różnych kierunkach.

Na ogół jednak należy odradzać używania w głowicy rewolwerowej zbyt długoogniskowych obiektywów na stałe. Pomijając względy praktyczne, gdzie ciężar i wymiary takiej „armaty" dają się dobrze we znaki przy stałym noszeniu, zastosowanie „rury" jest raczej rzadkie i wymagające bezwzględnie użycia nadzwyczaj solidnego statywu. Jeśli więc mamy czas na ustawienie statywu, znajdziemy też parę sekund na wkręcenie „armaty", noszonej poza tym w futerale. Co prawda kamera, wyposażona w kilka takich obiektywów wygląda całkiem „zawodowo" i wzbudza sensację u gawiedzi a odpowiednią dumę u posiadacza...

Jeśli mamy cztery otwory na obiektywy, małą, ale użyteczną rzeczą jest pozostawienie jednego otworu bez obiektywu. Umożliwi to nam robienie znaków wprost na filmie dla zaznaczenia sobie kolejności scen, lub tp. oznaczeń.

Otwarte okienko filmowe pozwala, przy aparatach szpulowych, po oznaczeniu początku filmu, wyjąć szpulę przerywając filmowanie w dowolnym miejscu, a następnie znów założyć, pod warunkiem jednakże posiadania dokładnego licznika, a jeszcze lepiej licznika poszczególnych klatek.

Wystarczy wtedy przekręcić film aż do oznaczonego miejsca, zakryć obiektyw i kręcić, aż licznik wykaże odpowiednią cyfrę. Metoda ta może być bardzo pomocna, gdy musimy do określonych zdjęć zastosować inny rodzaj filmu, a poprzednia szpula nie została jeszcze w całości naświetlona.

Skala odwzorowania obiektywu zmienia się, zależnie od długości ogniskowej. Dlatego też każda użyta przez nas optyka wymagać będzie odpowiednio dobranego celownika. Właśnie w kamerze kinowej celownik musi mieć największą precyzję wykonania i zjustowania z obiektywem, gdyż — jak wiadomo — jakiekolwiek poprawki wycinka, zupełnie możliwe i szeroko stosowane przy fotografii zwykłej — w kinematografii są wykluczone.

Ponieważ większość kamer posiada celownik, dostosowany do obiektywu standartowego, najprostszą metodą dopasowywania do obiektywów o dłuższych ogniskowych jest zakładanie odpowiednich masek, ograniczających pole widzenia celownika. Takie rozwiązanie jednakże nadaje się tylko do ogniskowych, niezbyt różniących się od normalnej, inaczej obrazek, widziany w celowniku, stanie się zbyt mały, a precyzyjność nastawienia zupełnie niedostateczna.

Wykonanie dokładnych zdjęć wymaga dokładnego celownika, a więc innego do każdego obiektywu. Aby oszczędzić noszenia kilku celowników, skonstruowano przyrząd uniwersalny z odchylanymi soczewkami wewnątrz celownika, umożliwiającymi momentalne dopasowanie go do obiektywu. Inne rozwiązanie pozwala na przesuwanie dodatkowej soczewki wzdłuż osi celownika (Kodak), jeszcze inne na zmianę obiektywu celownika razem ze zmianą obiektywu do zdjęć (Kodak Special, Zeiss Ikon, Bell i Howell).

W kamerze kinowej Siemensa model „D", posiadającej zamiast obracanej głowicy rewolwerowej saneczki wymienne, przesuwające pionowo obiektywy przed kamerą, następuje automatyczne przestawienie się celownika przy zmianie położenia saneczek. Oczywiście soczewki celownika muszą być przed tym odpowiednio dobrane do posiadanego zestawu obiektywów.

Oczywiście, **że nie wolno nam zapomnieć** o zmianie celownika przy obrocie rewolweru (jeśli nie mamy sprzężonego automatycznie), i to pod groźbą nieudanych zdjęć.

Pewną niedogodnością rewolweru jest fakt mimowolnego przestawiania przesłon i odległości na innych obiektywach, w chwili gdy nastawiamy jeden z nich w pośpiechu. Jeśli pracujemy w tych samych warunkach świetlnych, a używamy kilku obiektywów, byłoby celowym sprzężenie wszystkich przesłon i skal odległości, tak, aby przestawiały się wszystkie jednocześnie. Ulepszenie to zastosowano już w kamerach zawodowych, amatorzy muszą na razie zadowolić się urządzeniem zapadkowym, które zabezpiecza oba pierścienie przesłon i skali odległości, od mimowolnego przestawienia. Skądinąd urządzenie do równoczesnego przestawiania przesłon i odległości bardzo ogranicza wymienność obiektywów.

Rewolwer ma też pewną niewielką wadę: utrudnia bardzo zastosowanie kompendium.

Mgr. M. Kornicki

Rozmaitości

ACTUALIA ANNO DOMINI 1904

Fotograf Warszawski z roku 1904 Nr 1, pisze w artykule wstępnym: „Pięć lat upłynęło od chwili ukazania się pierwszego zeszytu ŚWIATŁA, pierwszego pisma polskiego poświęconego fotografii. Pismo to istniało niestety tylko jeden rok (Światło Tom I rok 1898) a mimo to pozostawiło po sobie owocne ślady swej egzy-

stencji, przyczyniło się ono wiele do rozwoju fotografii u nas i wywołało utworzenie się pierwszej w kraju, poważnej liczebnie, instytucji fotograficznej, mianowicie: Towarzystwa Fotograficznego Warszawskiego."

W tym samym roczniku lecz w zeszycie 3 czytamy: „Tow. Fotogr. Rosyjskie (w Moskwie) liczyło w dniu 1 października 1903 roku — 1316 członków. Sprawozdanie kasowe wykazuje 11.423 ruble w dochodach i wydatkach.

Wśród wpływów spotykamy dochód: z opłaty za ogłoszenia drukowane w zawiadomieniach, z kar za przetrzymanie wypożyczonych książek itp. Za korzystanie z altany lub pokoju do powiększeń członkowie opłacali po 50 kop. za posiedzenie, lub też wykupywali bilety sezonowe, płacąc 3 rb. za używanie altany lub pokoju do powiększeń, a 5 za prawo posługiwania się obydwoma. Na bibliotekę wydano 369 rb. Altana, pracownia i pokoje do powiększeń i kopiowania otwarte były codziennie, prócz wtorków, od 10 rano do 5 po południu i od 7 do 10 wieczorem".

W zeszycie 6 Fotografa Warszawskiego spotykamy rewelacyjną wiadomość techniczną: „Na posiedzeniu w dniu 2 maja 1904 roku, prezes prezes Towarzystwa Fotograficznego Warszawskiego demonstrował przyrząd zwany VICTORIA a służący do wywoływania klisz w pokoju niezaciemnionym. Tymczasowo wynalazca, warszawianin, zbudował Victorię dla klisz 9×12. Ma ona kształt płaskiego pudełka, otwieranego z jednego z wąskich boków. Całość wykonaną jest z metalu niklowanego, obie zaś szerokie ściany pudełka tworzą szyby rubinowej barwy, pozwalające w pewnej mierze kontrolować przebieg wywołania. Pudełko zamyka się przykrywką, w której znajdują się dwa otwory, prowadzące do kanałów, załamujących się pod nader ostrym kątem i otwierającym się do wnętrza przyrządu. Płytkę wystawioną wprowadza się do maszynki i zamyka się maszynkę w odpowiednim worku, a następnie przez jeden z otworów w jej przykrywce wlewamy szybko odpowiednią ilość wywoływacza. Czas wywoływania kontroluje się na zegarku; trwa on zależnie od temperatury, dla zdjęć czasowych 4—5 minut, dla zdjęć zaś migawkowych 5—8 minut. Po skończeniu wywoływania nie otwierając maszynki, wylewamy z niej płyn i nalewamy czystej wody. Utrwalenie odbywa się w zwykłej misce. Sam przyrząd nie jest dużym, waży wszystkiego pół funta, łatwo daje się pomieścić w kieszeni i, w pewnych warunkach, skoro idzie np. o wywołanie kliszy natychmiastowe (np. na wycieczce, spacerze itp.) oddać może usługi. Na posiedzeniu kliszę wywołał p. Neuman."

A oto jeszcze jedna nowość fotograficzna podana w zeszycie 10: „Na posiedzeniu w dniu 19 września 1904 roku, p. St. Szalay pokazał m. in. nast. przyrząd: Chronophote systemu Hondry'ego i Duranda. Przyrząd ten, średnicy 7 cm, składa się z dwóch nierównej wielkości krążków, obracających się na wspólnej osi. Znając średnicę przesłony, można wygodnie oznaczyć czas wystawienia kliszy. Przyrządzik uwzględnia przedmiot fotografowany, oświetlenie, porę roku i dnia. Jest on zbudowany z metalu, napisy ma wypukłe, wyraźne a dzięki niewielkim swym wymiarom daje się wygodnie nosić w kieszonce kamizelki. Przymocowują go też do oprawy objektywu."

Errata

Do Nr 24

W artykule J. Sunderlanda pt. „Zagadnienia kompozycji w portrecie i krajobrazie" zakradły się następujące błędy:

a) str. 3, kol. 2, wiersz 5 od dołu. Pomiędzy wyrazami „na tle" a „jasnego nieba" przepuszczono wyrazy: „ziemi, a biała koszula lub bluzka na tle",

b) str. 5, kol. 1, między wierszami 10 a 11 przepuszczono wyrazy: „Co do tego, który plan winien być ostry, istnieją trzy teorie:",

c) str. 5, kol. 2, między wierszami 30 a 31 opuszczono wiersz „— lub kontrastowego, bądź łamanego. W każdym".

Do Nr 25

W artykule Zbigniewa Wyszomirskiego pt. „Przegląd nowoczesnych metod fotografii barwnej".

Str. 5, kol. 1, wiersz 2 od góry. Zamiast „Nr 00" winno być „Nr 26".

WYDAWCA: Polskie Towarzystwo Fotograficzne, Oddział w Poznaniu. — REDAGUJE KOLEGIUM. REDAKTOR TECHN.: mgr Zygmunt Obrąpalski. — ADMINISTR.: Zbigniew Dorożalski, Poznań, Polna 27 m. 5.

PZG. Nr 2 w Poznaniu, ul. Strzałowa 2a. Zam. Nr 423 dn. 3. 52 r. K-3-10117 dn. 4. 4. 52 r. — Nakład 1300 egz.

ADRES REDAKCJI: POZNAŃ, UL. SOŁACKA 13, m. 1. — TEL. 526-71



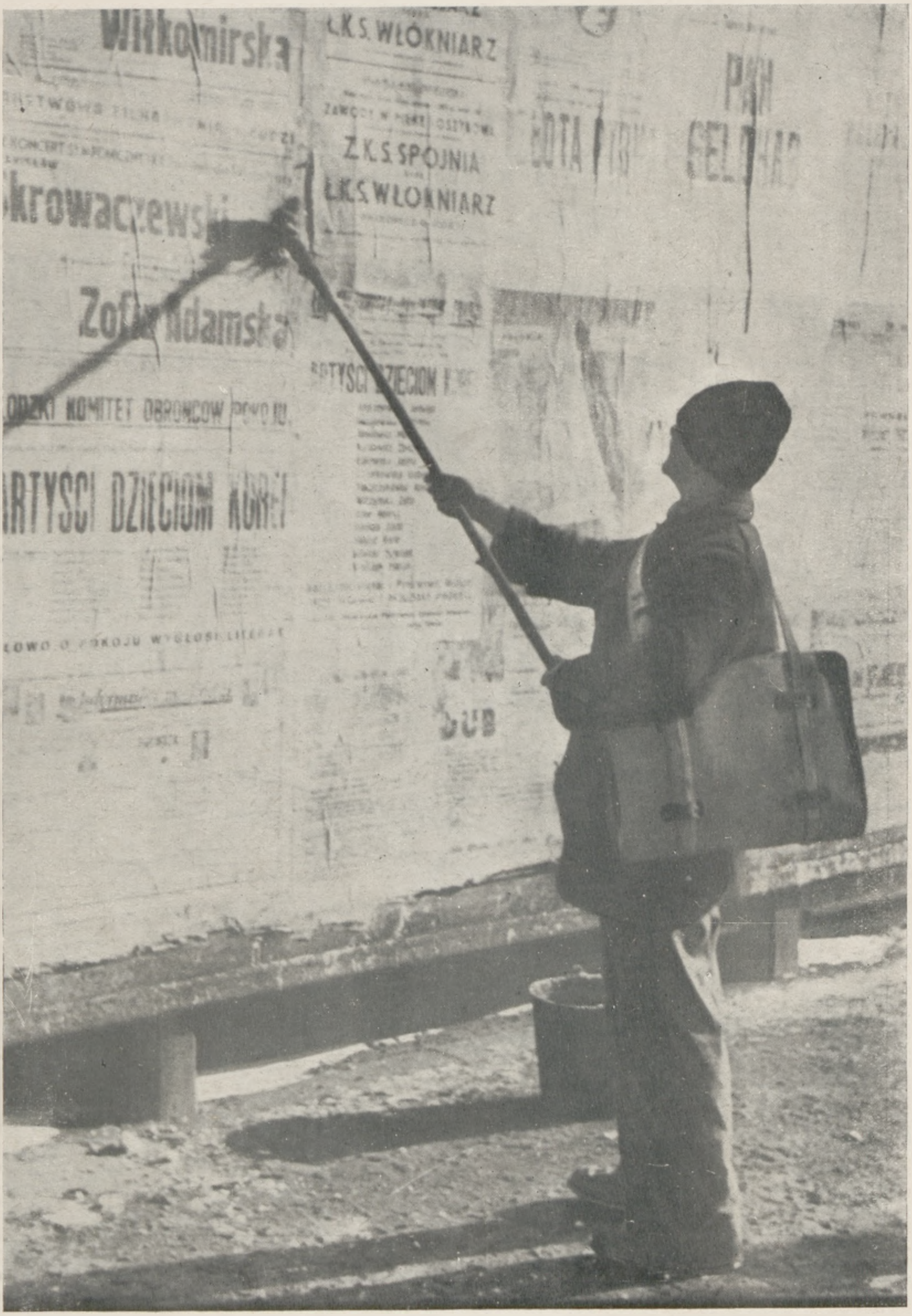
Powstaje Wystawa P. T. F.
brom

Mieczysław Wątorski
Sopot



Kolonie dziecięce w Zakopanem
brom

Franciszek Stobik
Katowice



Nowiny, nowiny
brom

Leon Olejniczak
Łódź



Owce w dolinie
brom

Stefan Arczyński
Wrocław